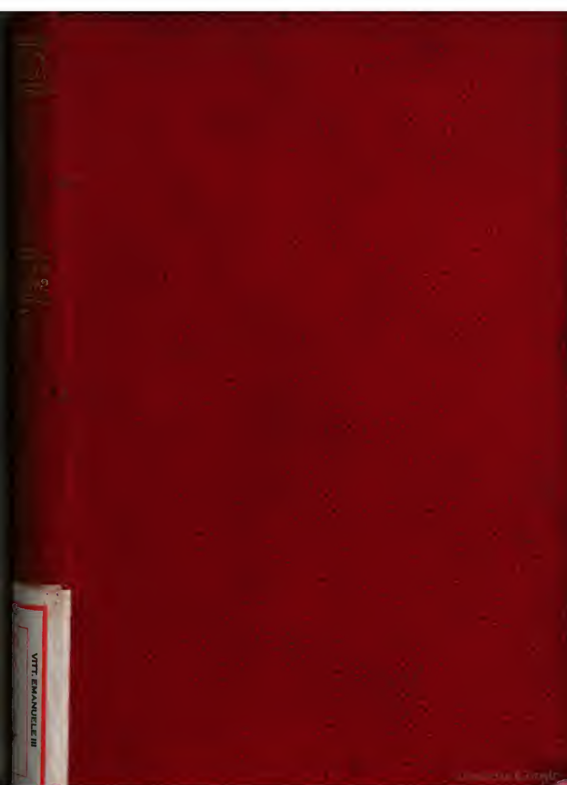

VITT. EMANUELE III


BIBLIOTECA
NAZIONALE
VITTORIO EM. III
FONDO
DORIA
XIII
154
NAPOLI

Prof. F. P. Signoriello Sac.

SAGGI CRITICI

DI

FRANCESCO DE SANCTIS

Quest' edizione è accresciuta de' seguenti saggi:

Delle opere drammatiche di Federico Schiller.
Una Storia della Letteratura italiana di Cesare Cantù.
Veuillot e la Mirra.—Janin e Mirra.
Pier delle Vigne.—Armando.
L' ultimo de' Puristi.



SAGGI CRITICI

DI

FRANCESCO DE SANCTIS

SECONDA EDIZIONE
Riveduta dall' Autore ed aumentata
di nuovi lavori.

NAPOLI
ANTONIO MORANO LIBRAIO-EDITORE
Via Toledo n.° 103
1869



A' MIEI ANTICHI DISCEPOLI
ANZI COMPAGNI DI LAVORO
DOPO TANTE VICISSITUDINI
SEMPRE A ME PRESENTI E CARI
CONSACRO QUESTE PAGINE
DOVE RIVIVONO
LE NOSTRE DISCUSSIONI
E LE NOSTRE OPINIONI.

INDICE

DELLE OPERE DRAMMATICHE

DI

FEDERICO SCHILLER.

Chi scioglierà l'enigma de' nostri tempi? Quando gli uomini si riposano in una comune credenza, l' enigma della vita è sciolto, ed ei si abbandonano con ardore alle passioni e agl' interessi del mondo. Nello scetticismo moderno, come in vasto pelago, scomparve la storia, la tradizione e la scienza de' secoli. I nostri padri spensierati dell' avvenire irrisero a' caduti con l'arme dell'ironia e dello scherno, ma il tempo del riso è passato: l'uomo è fatto serio e pensoso. La vita ritorna un enigma; ed il sapiente si trova tanto ignorante, quanto il semplice pastore, secondo l'alto concetto di un nostro sommo poeta. Qual è il destinato delle umane generazioni? e il significato della vita sarà per sempre un enigma? Ecco la formidabile interrogazione, che travaglia la Scienza e l'Arte moderna. Al sensismo succede il criticismo, siccome alla poesia fuggitiva e volteriana succede la poesia del dolore e del nulla: le forme mutano; il dubbio resta. Il criticismo è l' ultima forma dell'individualismo spirante. È un panteismo dello

spirito: tutto è lui, e l' universo non è che la sua apparenza. L' ideale poetico diviene una verità filosofica.. Innanzi al poeta il corso della natura è danza e armonia; il suo suono è canto e parola; il rombo, il mormorio, il susurro è voce di sdegno e di amore: ella parla, ella pensa, ella ama. La beltà ch' egli adora è creatura della sua fantasia; la verità che contempla è figlia del suo pensiero; e la bontà che ammira è specchio del suo medesimo cuore. Nell'individualismo ogni nostra conoscenza è ideale: Aspasia è il nostro pensiero. E la realtà rimane un enigma, ed Iside invitta stassi taciturna e velata dinanzi all' umana ragione. Così la coscienza individuale restata sola in cospetto del nulla innalza altari a sè stessa: l' Universo non è; ella lo crea!.. Uomo orgoglioso! ma tu non sai quante lacrime costa il tuo orgoglio. Quando tu non basti a te stesso, quando vai cercando fuori di te qualche cosa, in che si riposi e quieti il tuo ànimo; vanamente ti guarderai d' intorno: tu non vi troverai che te stesso. Tale è il lato doloroso dell' individualismo: la vita interiore è la febbre che ci consuma. Ritirati in noi stessi, ci rodiamo miserabilmente in pensieri sterili e vôti: e la nostra compagnia ci pesa, e guardiamo sospirando fuori di noi. Di qui la poesia del dolore e del nulla, canto funebre dell' universo, e pietosa elegia dello spirito, che lamenta le illusioni perdute, e ridomanda ciò ch' egli stesso ha distrutto, ed incolpa la natura dell' opera della sua ragione. Ivi il cuore sanguina innanzi al dubbio, ed il poeta con contraddizione sublime palpita ed ama e corre pur dietro a quella realtà, che innanzi alla mente è illusione ed errore. E che importa? quella illusione ha virtù di fargli battere il cuore, e quell' errore rallegra di care beltà la sua fantasia. O se vogliamo lasciar queste magre distinzioni di mente, di fantasia e

di cuore, ivi è lo spirito stesso inquieto della sua solitaria grandezza, e sospirante appresso alla realtà che ha distrutto. La vanità infinita del tutto è cosa che a solo pensare ci addolora e ci spaura: l' uomo ha bisogno dell' universo: l' uomo solo non è che una corda spezzata che non rende più suono.

L' individualismo è presso al suo termine: tutte le vie per le quali ei si è messo ci conducono inevitabilmente negli affanni del dubbio. Noi assistiamo ansiosi a' suoi ultimi e funesti effetti nella scienza, nell' arte, nella politica, nella economia, ne' costumi: scetticismo nella scienza, subbiettivismo nell' arte, anarchia in politica, pauperismo in economia, egoismo ne' costumi: ecco i suoi amari frutti. Già sì grande un tempo egli ha rilevata l'umana dignità: egli ha innalzata la fronte dello schiavo e del plebeo, e gli ha collocati con orgoglio accanto a' potenti ed a' grandi del mondo: egli ha abolito privilegi, classi e fattizie grandezze: ed alla nobilissima parola antica *romanus sum* egli ha sostituito una parola più nobile ancora: *homo sum*. Adorato, ubbidito, adulato per sedici secoli sotto il nome di Barbaro, Cavaliere errante, Barone, Re, Pontefice e Imperatore, potentissimo di volontà e pieno di fede in sè stesso ne' primi tempi, quale ce lo dipinge Dante e Shakspeare, ora virtuoso, ora colpevole, sempre grande; nell'età moderna fa dell' *ego sum* il Verbo della scienza, sosituisce la coscienza individuale alla tradizione, all'autorità, alla fede; dichiara i suoi diritti in cospetto delle prostrate grandezze, e fattosi popolo, li consacra col sangue; annulla l'universo, e lo crea ad immagine sua; e muore lasciandoci un passato distrutto, un presente tristo ed un oscuro avvenire; lo scetticismo e l' anarchia nelle menti, il dolore e la disperazione ne' cuori.

L' individualismo è la filosofia di Federico Schiller:

Kant fu il suo maestro. L' Universo per lui è il teatro delle nostre azioni; e gli avvenimenti non sono che l'effetto inevitabile de' nostri caratteri e delle nostre passioni. Pure egli non avea piena fede nel suo pensiero, nè gli applausi de'suoi cittadini bastarono ad ispirargli fidanza: tu lo vedi quasi ad ogni nuovo dramma mutar forma e disegno, scontento del già fatto, poco sicuro di ciò che tenta: e talora viene quasi in disperazione del suo ingegno, ed esclama tristamente: io non sono nato poeta! A molti critici è piaciuto di esaminare i suoi drammi sotto quest' ultimo aspetto; e seguendo il poeta ne' varii casi della vita, e nelle ardenti contraddizioni di un' anima tumultuosa e inquieta, ci hanno mostrato qui l' imitazione di Shakspeare, là il dramma borghese, e dove il fantastico cristiano e dove il fatalismo greco. Vero. Ma sotto le mutate forme vi è qualche cosa che permane: la libertà umana suprema spiegazione de' fatti, e l' azione invitta della Provvidenza quasi di solo nome. Quando egli cominciò a scrivere i suoi drammi, si era in sul più vivo del contrasto tra l'antico ed il nuovo: sensismo e criticismo, classicismo e romanticismo, francesismo e nazionalismo, dispotismo e libertà; ecco i nomi diversi di due sole idee, che agitavano allora i nostri padri, la passione de' loro scritti, delle loro scuole, delle loro battaglie. L' istinto dei giovani è infallibile: non guasti da interessi o da preconcette opinioni, essi indovinano sicuramente nella viva contraddizione delle idee, quella del progresso e dell' avvenire: quella sieguono, quella amano, a quella consacrano l' intelligenza e la vita. Federico Schiller non dubitò punto: la sua filosofia fu il criticismo, la sua arte il romanticismo, il suo amore la patria e la libertà. Donde il concetto sostanziale de' suoi drammi: l' uomo essere libero e morale vi apparisce con le sue

credenze, col suo carattere, con le sue passioni, centro, principio e fine di tutti gli avvenimenti. È l'individualismo rilevato dal fango in cui l'aveano gittato i sensisti: è l'ideale cioè a dire la stessa poesia, restituito in vita; è la libertà e moralità umana rinnalzata e glorificata.

L'individualismo è il concetto del dramma moderno: gli antichi rappresentavano la vita sotto altro aspetto. La vita è per essi un gran miracolo che adorano compresi di religioso terrore senza intendere, e senza pur cercare d'intendere: a modo che il semplice volgo trema della sinistra luce del lampo, di cui non sa, nè cura di saper la natura. Colpiti da quelle subite catastrofi, che involvono nella stessa rovina innocenti e rei, e rammentano all'uomo il suo nulla; la vita è da loro significata sotto l'influenza irresistibile di una forza cieca, incontro a cui non vale innocenza o fortezza, non Edipo, non Prometeo. Di che la semplicità del dramma antico, e il breve giro dello spazio e del tempo: chè di niuna preparazione o antecedenti è mestieri all'azione fatale: è la folgore che scoppia ed uccide ad un tempo. All'uomo è dato cadere con dignità, *pati fortia;* ma indarno ripugna alla onnipotente ira: onde spesso dall'altissimo grado di felicità e di possanza ove lo colloca il poeta, ei cade precipite con immensa rovina: spettacolo di pietà e di terrore della greca tragedia. Il senso della vita si comincia a rivelare in Shakspeare: il miracolo scomparisce: il Fato è l'uomo. Egli non è più il Dio degli Dei, ma sceso nell'ordine inferiore delle potenze soprannaturali col nome di strega, perde quella vita sua propria che avea presso i Greci, e diviene un fantasma dell'anima, creato da' terrori e da' rimorsi della coscienza. È l'uomo che dà persona a' suoi desiderii e ai suoi timori: di che è consapevole lo stesso poeta, il quale non ha alcuna fede nella realtà de' suoi fantasmi, e

lascia pur talora intravedere la subbiettività della loro natura. Nel dramma inglese è l'uomo che grandeggia in tutto l'ardore delle sue passioni, e in tutta la possanza della sua volontà: donde quelle sue proporzioni larghissime, com'è richiesto all'azione umana; improvvisa, spontanea e irrazionale innanzi al volgo maravigliato, ma innanzi all'acuto sguardo del savio preparata lentamente da remote cagioni. Nella tragedia francese ed italiana il concetto è lo stesso, anzi vi è esagerato. Il Fato scomparisce del tutto, e il senso della vita diviene puramente umano: il qual concetto vi è così assoluto, ch'è quasi l'antitesi del concetto greco, quantunque le due scuole si rassomiglino per la forma: il che parrà chiaro a chi voglia porre a riscontro la Fedra greca con la francese, e l'Oreste di Sofocle con quello di Voltaire e di Alfieri. Il protagonista del dramma moderno è dunque l'uomo; nè altro è il concetto che domina sotto la diversità delle forme ne'drammi di Schiller.

Il Faust è un lavoro potentissimo, creazione dantesca, dove un ardito pennello dipinge sicuramente gli affannosi dubbii e i pensieri di una intera generazione intorno al tremendo mistero della vita. Nè Schiller sentì meno l'amarezza del dubbio. Confidente dapprima nella sua ragione, ei l'interroga con ardore e con passione: e per dodici anni si travaglia invano intorno al crudele enigma: « Che mi hai tu dato, ei dice alla sua ragione, se io non ho tutto? nella verità vi è forse il più o il meno? non è ella unica ed indivisibile? togli un suono alla cetra, togli al raggio luminoso un colore, e ciò che resta non è più niente: l'armonia è spenta; la luce è distrutta. » Ed ei si riposa nel tempio della fede, e rassegnato adora ciò ch'ei non comprende. « Anime nobili, egli esclama, allontanatevi dalla ragione, e rafferma-tevi nella Fede celeste: ciò che l'orecchio non ode, ciò

che l'occhio non vede, ecco ciò ch'è bello, ciò ch'è vero.» Quindi lasciando le regioni soprannaturali, dove levò sì alto volo l'ingegno di Goethe, ei non ritrae della vita che il solo suo lato visibile ed umano. Il che forse era consentaneo non solo alla sua filosofia, ma più ancora alla natura del suo ingegno. Egli ha più suavità che forza, più giudizio che audacia, più gusto che genio; o per dir meglio il suo genio è nel suo cuore, sì caldo di affetto, dove trovi ad un tempo la candidezza di un fanciullo e l'ardore di un giovine. Molti poeti si ammirano: Schiller si ama. Egli ha la chiave del nostro cuore, e muovelo a suo talento; ma care sono le lagrime, che egli ti trae dagli occhi, e nel più profondo dolore vi è sempre alcun che di delicato e di suave, che allontana lo strazio e ti lascia dolcemente malinconico. I giovani di Schiller sono i personaggi dai quali move principalmente l'affetto. Il giovane è il suo idolo, il suo prediletto: sembra quasi che in quelle vergini e schiette nature ei si compiaccia a dipinger sè stesso. Collocato nel mondo moderno, l'ingenuo giovane vi sta come straniero, guardato con compassione e con disprezzo da quelli che si chiamano uomini. La sua generosità è stravaganza, la sua dignità è superbia, la sua fede è utopia, la sua bontà è inesperienza: ei non conosce il mondo, e glielo insegna un Ottavio! Nel mondo moderno l'ideale è rappresentato dal giovane: ecco il suo significato ne' drammi di Schiller: vivente solo co' suoi sogni e col suo cuore, incompreso e deriso, ei muore vittima incontaminata de' bassi intrighi e delle codarde passioni altrui. Carlo Moor, Ferdinando, Don Carlo, Massimiano, Amalia, Luisa, Tecla, tale fu il vostro destino! La vostra colpa innanzi a quelli che vi uccisero fu la vostra bontà; voi avevate un'anima, e ricusaste di farvi istrumento in mano de' vostri carnefici. Il mondo

non ha per voi che una fredda ironia; ma quei pochi, ai quali la dignità umana non è vana parola, il mondo calpestano, e voi invidiano e adorano. Nè io posso pensare a voi senza lagrime: la compagnia dei giovani è stata il mio universo, la luce della mia anima. Quanto li ho amati! Come parea bella la vita in mezzo a loro! quanti sogni, quante speranze! eravamo tanto contenti! i nostri giorni scorreano in una celeste armonia!.. Schiller serbò fino all' ultimo la gioventù del suo core, dono prezioso e quasi divino: i suoi giovani sono il riverbero della sua anima. Donde nasce in loro una certa uniformità, e talora alcun che di subbiettivo e di astratto ed anche di rettorico: del qual difetto però appena qualche vestigio è in Tecla e nel figliuolo di Piccolomini. Ne' primi suoi drammi questo difetto è ancora in tutt'i personaggi; ci si vede una giovinezza ardita e impaziente, inesperta delle cose e degli uomini. Venuto il suo ingegno a maturità, il Poeta nello studio della storia e nell' uso del mondo acquista quel senso del concreto e del reale, senza di cui non è vero ideale: ed i suoi personaggi sono ritratti con quelle gradazioni, con quelle contraddizioni, con quel misto di bene e di male, di debole e di grande, che ne fa non tipi astratti ed assoluti, ma uomini vivi in mezzo alle credenze, ai costumi, e alle passioni dei loro tempi. Per questa parte Schiller si allontana dalla scuola francese, dove talora è a biasimare *la pompa oratoria delle parole, e l'esagerazione fattizia de' caratteri,* ed emula a Shakspeare, che avanza ancora nella esattezza dei particolari. L'uno è il pittore de' mezzi tempi; l'altro del mondo moderno. A quella violenza di passioni, a quella pertinacia di volontà, a quella colossale grandezza degli uomini di Shakspeare succede l'ipocrisia, la mediocrità, la fiacchezza: la coscienza alla spontaneità, la parola all' azione. Il

vigore e la forza dell'uno è pari alla sagacia e penetrazione dell'altro. Pochi come Schiller sanno mostrarci ad un tempo gli uomini come sono e come si sforzano di parere: e perfette creazioni in questo genere sono Filippo, Wallenstein, Elisabetta, Ottavio, Domingo, il Duca d'Alba, Leicester, Cecilio. Wallenstein fra questi è un carattere generoso: pure egli è già scaduto della sua prisca grandezza: il suo desiderio è ardito, la sua volontà è fiacca. Egli si crede un Cesare; ma egli esita lungo tempo innanzi al Rubicone, e quando vuol passarlo, è già troppo tardi. Ne' suoi pensieri niente è di serio: sembra ch'ei si trastulli con essi, come giovane che si compiaccia nelle fole e ne' sogni della sua fantasia. Dice Machbet: la parola uccide l'azione: e Wallenstein fantastica, medita, dubita; ed incalzato dagli avvenimenti non è più in sua balìa la scelta, e giunge tardo e lento all' azione, quasi trasportato e costretto da una forza esteriore. Io spiego, non biasimo: Schiller ha profondamente compreso e ritratto con grande verità questo personaggio moderno. In questa specie di caratteri è la grandezza di Schiller: e che cosa vi ha di più vero che il suo Filippo? Sotto il tiranno vi è l'uomo. Nella Vergine d' Orléans egli ha dipinto caratteri dei mezzi tempi: ma quella giovane e robusta barbarie ha avuto già il suo poeta: Shakspeare non torna. E che altro sono La Hire, Dunois, Lionello, se non immagini squallide dell' antica energia? Vedete Isabella: la sua ferocia è nelle sue parole: e chi non pensa a Margherita, quella creazione paurosa e sublime del poeta inglese? Talbot è un nobile carattere: pure è in lui qualche cosa di riposato e di composto e quasi di pensato, che mal si affà a quella disordinata violenza di tempi: testa greca in tempio gotico. Nel Guglielmo Tell vi è altra sorta di caratteri. Schiller ha voluto ivi ritrarre

un popolo nella naturalezza ed innocenza de' suoi ingenui costumi: e quando io penso a quella nobiltà e delicatezza di sentimenti, a quella grave semplicità di maniere, a quella solennità e temperanza di affetti, a quella costante serenità dello stile, che ti lascia in tanta violenza d'azione soavemente commosso; quando nello stupendo carattere di Tell io penso a quella dignità senza orgoglio, a quel coraggio senza ostentazione, a quella umiltà senza bassezza; io dico: in questo mondo ideale di Schiller, ch'ei chiama la Svizzera, vi è un'armonia celeste; e penso all'età dell'oro, alla innocenza pastorale, o a quei sogni dorati, a quelle estasi beatrici, a quel riso dell' universo, che brilla immagine fuggitiva innanzi al rapito poeta. Forse in tanto ideale perfezione è alcun che di troppo assoluto. Tu abiti nella Svizzera; tu stai in mezzo a' suoi laghi; tu contempli i suoi monti; ma forse nella nobile semplicità di quegli uomini tu vorresti alcuna cosa più di violento e di rozzo, che ritragga un popolo buono, ma barbaro, ed una certa apparenza di disordine, che esprima il procedere spontaneo, tumultuoso e fortuito delle cose umane. Tutto ivi è preconcetto e preordinato; e il disegno perfettissimo traspare da tutte le parti: della qualcosa, non che altro, fa fede e l'ordine visibilmente artificioso de' fatti, e quel quinto atto rispondente più ad un concetto astratto, che alla natura dell' azione. È lo scultore che doma la rozza materia, e v'imprime la maestà di Giove o la bellezza di Apollo; o per dire più propriamente, è il Poeta sapiente innamorato del suo pensiero, che meditando crea: qualità distintiva della moderna poesia, nella quale l' ispirazione move dalla più alta metafisica, e la coscienza accompagna col suo sguardo tranquillo l'accesa fantasia dell' Artista. La barbarie è raggentilita dal pensiero. Ma perchè dovrei

farne biasimo a Schiller? Se vi manca la verità storica, vi è la verità eterna. Ermengarda, perchè difforme dai tempi in cui l' ha collocata il poeta, è forse meno una delle più delicate e gentili creature della nostra poesia? Il Guglielmo Tell rimarrà monumento immortale d'artistica perfezione: o consideri la sapienza del disegno, o l'armonia de'caratteri, delicate gradazioni di un solo carattere, o il popolo svizzero, vero protagonista del dramma, o la rapidità dell'azione non impedita da'lunghi discorsi e dall' analisi rettorica de' sentimenti, o la maravigliosa pittura de' luoghi e de' costumi, o la verità del dialogo, o la nobilė semplicità del linguaggio, o la infinita diligenza in ogni più menomo particolare: esemplare stupendo di correzione e di buon gusto di un ingegno maturo. L'anacronismo invero è quasi inevitabile nella condizione de' nostri tempi. Senza tradizioni e senza patria il nostro dramma non è che un mero lavoro di fantasia, separato dalla realtà della nostra vita. Vi assistiamo a diletto: nè l' idea può potentemente agitare gli spettatori, se non quando è divenuta costume, sentimento, popolo: l'idea nuda, solitaria, contemplazione di pochi magnanimi, esser può argomento solo di nobilissima lirica. Nel dramma il poeta è costretto o a farne un tipo generale e astratto, nudo di ogni colorito locale, come in Vittorio Alfieri, solitario amante di un popolo futuro; o volendo rimanere ne' termini della realtà, dee mal suo grado trasportarsi in tempi diversi, e contemplare altre idee ed altri costumi. Immensa opera di fantasia! Ma il presente incalza il poeta, e inconsapevolmente si mesce ai suoi personaggi: il marchese di Posa parlerà il nostro linguaggio innanzi a Filippo II. Date alla idea una patria, e l'anacronismo cesserà, ed il dramma sarà nazionale. Bene ingiusti invero que'critici tedeschi, che avrebbero

desiderato un dramma nazionale da Schiller: sono essi una nazione?

Rispetto alla forma, parmi che Schiller sia rimaso in parte ne' confini delle tragedie francesi. Due sono le forme possibili del dramma, corrispondenti alle due specie possibili di situazione. Il poeta si rinchiude in alcune date determinazioni di tempo, di luogo, di azione, più o meno larghe, quando le passioni ed i caratteri sono giunti nell' ultimo lor punto, e l' azione che ne siegue è così prossima alla catastrofe, che si può dire una lunga catastrofe. Ma se il poeta ha in animo di ritrarci i caratteri e le passioni in tutte le loro gradazioni, e mostrarci il significato della vita ne'suoi varii accidenti, se col vasto intelletto egli abbraccià tutta quella lunga serie di cause e di effetti, che fanno di più azioni innanzi al volgo slegate e diverse una sola situazione; allora gli spariscono innanzi le ordinarie proporzioni di luogo e di tempo, e l' unità di azione si risolve in una superiore unità, l' unità di situazione. Vi è una qualità dell' ingegno, che tiene del divino, e ch' io chiamerei quasi l' immensità! Dante, Shakspeare, Ariosto, Goethe sono uomini onnipotenti che vivono colla fantasia in ispazio infinito, che noi spaura, e che essi comprendono con lo sguardo sicuro, quasi ancora non pago, e desideroso di più largo orizzonte. Federico Schiller non è di questa tempera. Le situazioni de' suoi drammi son tutte della prima specie, quantunque le proporzioni sieno più larghe di quelle in che è rinchiusa la tragedia francese. Ma che la durata del tempo sia di 24 ore o di più giorni, che il luogo dell'azione si muti di frequente, rimanendo ristretto in uno spazio determinato; che l'azione sia larga di episodi senza scapito della sua unità; non mi paiono questi mutamenti sostanziali: è sempre quella forma e quella situazione:

è la regola di Aristotile tolta dalle mani de' pedanti, e interpetrata largamente e liberamente. La Maria Stuarda è una tragedia, a cui massimamente conviene questa situazione e questa forma. Se il Poeta ha in essa voluto significare la colpa purificata dall' infortunio, egli vi è mirabilmente riuscito. Gli antecedenti vi sono adombrati come rimembranze lontane e dolorose, che si cerca scacciare dalla coscienza: e solo ci sta innanzi l'altezza d'animo della illustre colpevole, la sua rassegnazione, il suo infortunio. La tragedia è un lungo martirio, una espiazione, una catastrofe prolungata: l'amore di Mortimer e di Leicester sono incidenti di un significato profondo. I deliranti abbracciamenti di Mortimer rammentano il bacio scolpito sulla fronte di Marion de Lorme: parte di martirio a Maria sono i desiderii che desta la sua infortunata bellezza, e l'audacia che ispira in quel supremo momento la sua passata fragilità. Leicester è l'ombra del suo passato: l'ardore non è spento al tutto nel suo debole cuore, e noi assistiamo agli ultimi teneri moti di un'anima passionata che vanno ad estinguersi con l'ultima speranza di vita. La solennità della ultima ora sgombra dalla mesta ogni pensiero terreno, e la colpa si allontana dal patibolo, e va a posarsi sul trono di Elisabetta. Ecco situazione propria della scuola francese: donde la magnifica unità e semplicità ond'ella è condotta. Posso dire il simile del Don Carlo, quantunque per lo spazio angusto del tempo i fatti vi sieno troppo cumulati ed intrigati, e la parte politica si trovi meno nell'azione, che nel facondo parlare del marchese di Posa. Nel primo suo dramma il giovine Schiller tentò d'imitare quella miracolosa larghezza di forme, che fa del dramma di Shakspeare un piccolo universo: nè mi pare con successo. Di che non dirò altro; non volendo tener dietro

a quei critici, che parlano con severità tanto importuna di un lavoro giovanile giudicato sapientemente dallo stesso autore. Piacemi invece di arrestarmi alquanto sul Wallenstein, parendo a prima giunta, se è lecito argomentarlo dalle ampie proporzioni, che in questo l'autore abbia mirato a più vasto concetto. Pure dirò liberamente il mio avviso. Se il Poeta avesse compreso l'intero concetto del Wallenstein in tre stadii distinti della suà vita, e in ampia tela rappresentato questo personaggio: prima da umili principii salire ad altissimo grado di potenza e di gloria, ubbidito, adulato: poi mirare ancora più alto, tanto acquistando di ambizione, quanto perde di grandezza e di forza, invidiato, insidiato: e da ultimo giacere per propria colpa e per quella forza delle cose che diciamo fortuna, traditore e tradito, oh! allora io intenderei questa sua trilogia, come la intendo nell'Edipo, nel Prometeo, e nell'Orestiade. Che se almeno avesse voluto abbracciare in tutta la sua pienezza l'ultimo stadio della vita procellosa di quest'uomo straordinario, cominciando dal punto in che ad un tempo i primi sospetti entrano nella corte, e i primi pensieri di ambizione germogliano nel suo animo, io intenderei tanta larghezza di forme, come la intendo nel Machbet, nel re Lear, nel Riccardo III e nella Morte di Cesare. Ma no: qui Wallenstein è ritratto negli ultimi giorni del suo destino: i caratteri e gli affetti sono già pervenuti nella ultima loro determinazione, e l'azione che dà principio al lavoro, è già tale che una catastrofe prossima è inevitabile. Poche scene aggiunte o modificate basterebbero alla piena intelligenza del terzo dramma, il quale da sè solo ha il suo significato compiuto; perchè dunque ha voluto Schiller dilargare in tre drammi una situazione sì semplice? Egli medesimo nel suo bellissimo prologo ha dichiarata la sua

intenzione. Egli ha voluto render familiari gli uditori con quei tempi, e metter loro dinanzi i caratteri dei personaggi prima ancora di farli entrare nell'azione principale. L'azione nel primo e secondo dramma non ha alcuna importanza di per sè stessa: ella serve a dar lume e rischiarar bene i personaggi che debbono appresso operare. Ma l'Arte è sintesi; e come il pittore ritrae l'anima nel volto, il poeta mostrar dee i caratteri nello stesso movimento dell'azione drammatica. Ben so che alcuni moderni han creduto di ritrarre i caratteri con maggior profondità, separandoli dall'azione, e immaginando non so quale distinzione fra dramma di carattere e dramma di azione. Ben può il Filosofo analizzare l'azione ne'suoi elementi, come divide l'anima nelle sue facoltà, e il raziocinio e il giudizio nelle sue parti. Innanzi al Poeta, come innanzi al popolo, la vita non è altro che azione, espressione viva e parlante di tutto l'uomo. Sicchè quantunque niuno più di me ammiri principalmente il primo dramma, così animato e pittoresco, pure io son di credere che in quelle forme sia alcun che di cercato e di artificioso, che mostra meglio il lavoro della mente, che la spontaneità dell'arte. E se lecito mi è di opporre Schiller a Schiller, io addurrò in esempio il Guglielmo Tell, la cui forma derivata dalla stessa natura del soggetto è perfettissima, e dove gli affetti ed i caratteri traspariscono naturalmente e senza sforzo veruno da'fatti: spesso un tratto solo dipinge l'anima assai meglio che non fanno i più lunghi discorsi. « Vedete questi bastioni, si dice a Tell; sembrano edificati per l'eternità.—Ciò che la mano dell'uomo costruisce, risponde Guglielmo, la mano dell'uomo può abbattere. Dio ci ha data la fortezza della libertà, ei soggiunge mostrando la montagna. » Vi è mestieri di altro a dipingere Tell? Melchtal dice: « Se alcuno non mi

vuol seguire, se tremanti per le vostre capanne e per le vostre greggi voi v'inchinate sotto il giogo della tirannia, io chiamerò i pastori della montagna, là sotto la libera volta del cielo, là ove il pensiero non è ancora alterato, ove il cuore è ancor puro. » E chi non discerne nel modo diverso di dire la stessa cosa l'ardenza impetuosa del giovane Melchtal dalla grave e severa natura di Guglielmo Tell? « Che cerchi in Uri? » domanda Walter Furst a Stauffacher.— « Gli antichi tempi e l'antica Svizzera. » — « Tu li porti con te. » Queste poche parole non sono esse un ritratto?

L'individualismo non concede a Schiller di comprendere la vita in tutto il suo significato: vi è l'uomo; ma appena è qualche vestigio di quell'azione misteriosa ed invisibile che chiamasi Fato. Vi è una specie di fatalismo, ch'io direi umano; nascere in tal luogo ed in tal tempo, ricevere tale educazione, vivere accanto a tali uomini; ecco condizioni fatali che traggono seco l'avvenire di un uomo: un grande colpevole non è talora che un grande infelice. «Un'azione malvagia, dice Massimiano, ne trae seco un' altra, alla quale è legata da una stretta catena. Ma come noi che non siamo colpevoli, come siamo stati noi tratti in questo cerchio di calamità e di delitti? Perchè le colpe e gl'intrighi de'nostri padri ci avvincono come nodi di serpi? » — « Io ho sovente udito, dice Beatrice, parlar con orrore di quest'odio mortale de'due fratelli, ed ora uno spaventevolo destino gitta me infelice, me derelitta nel turbine di quest'odio, di questa fatalità. » Nei Masnadieri per queste condizioni fatali Carlo Moor, nato per essere un Bruto, diviene un Catilina, secondo l'espressione da scuola del giovine Schiller. Questa sorta di fatalismo è stata da lui rappresentata con molta verità, e costituisce ciò che ci ha di vero e di profondo nel concetto dei

Masnadieri. Vi è un'altra maniera di fatalismo che chiamiamo il caso. Grande è il suo potere sulle sorti dell'individuo. Ecco un giovane. La sua vita non è stata che un sogno! Sognava gloria e grandezza, e quando ei già si rivela a sè stesso; quando nell'ammirazione de' suoi amici ei pregusta la gloria, ed osa credere al suo avvenire; quando idolo de' suoi compagni ei può dir loro senza farli sorridere: nella mia anima vi è qualche cosa, io mi sento nato immortale; una mano mercenaria va a colpir lui tra mille, ed il suo nome sarà dimenticato per sempre![1] Simile destino fu di Desaix, di Andrea Chénier: una palla coglie il guerriero, quando l' immagine della gloria gli sorride dinanzi, e la mannaia interrompe il canto malinconico all' infortunato poeta. Ma il caso non ha potere alcuno sull'ordine delle cose, e se può affrettare o indugiare, non può a lungo andare contendere con la natura di una situazione. « Che importa, esclama agli Atenesi Demostene, che Filippo sia morto? Voi ne fareste sorgere un altro.» Il popolo romano chiamato a libertà non sa esprimere a Bruto la sua gratitudine, se non col grido servile: facciamolo Cesare. Roma ed Atene erano già serve: caso o uomo non vi potea più niente. Il caso in Schiller è mostrato sotto quest'ultimo aspetto. La cagione apparente della morte di Wallenstein è il caso. « Oh perchè gli ho io aperto questa fortezza? » dice dolorosamente il dabbene Gordon. Ecco la risposta di Buttler: « non è il luogo, è il destino che cagiona la sua morte.» Ma Buttler medesimo s'illude. Traditore e assassino, con quei sofismi onde il reo cerca sottrarsi al rimprovero della sua coscienza, ei si fa un istrumento del fato per nobilitare a' suoi occhi il suo fallo. Guglielmo Tell passa

[1] Alludevo a Luigi Lavista, ucciso dagli Svizzeri il 15 maggio.

per caso dinanzi al cappello di Gessler: il caso ha affrettato, il caso potea ritardare ancora alcun poco il nobile riscatto; ma dopo di aver conosciuto quegli uomini noi sentiamo, che non è dato al caso nè a forza alcuna di togliere la libertà a chi n'è degno. Ecco il significato che Schiller ha dato al caso: ultima forma che serba il destino ancora nella tragedia francese. Nella Sposa di Messina e nella Vergine d'Orléans Schiller ha tentato di rappresentare quella forza arcana, che soprastà alle cose umane: glielo consentiva lo scetticismo de' tempi? Bene egli vi si adopera con alta possanza di fantasia; ma lo stesso abbagliante splendore de' colori e delle immagini ben mostra che la verità non vi è sotto. La fede è ingenua, la verità è semplice: ella richiede il candore di un fanciullo, ella risplende di una luce sua propria, le basta annunziarsi, perchè tutti le s'inginocchino innanzi. Gl' Iddii di Virgilio sono dipinti con maggior finezza di gusto che gli dei di Omero; ma essi non sono più Dei. In questi due drammi l'interesse è tutto nell' uomo. Non è il destino, è la straziante dipintura degli affetti con tant'altezza lirica rappresentati, che ci commove e c'innalza ad un tempo nella Sposa di Messina. Non è il soprannaturale che ci rende si commovente Giovanna; e per dire pure alcuna cosa dell' astrologia nel Wallenstein, così angusta di proporzioni, così povera d' impressioni, non è ella al certo, che dà un sì profondo significato a quella trilogia. Pure in questi tentativi si può scorgere quasi un passaggio al dramma de' nostri tempi.

L'Uomo non ci basta più: lo scetticismo ci rode e ci umilia. I principii che fecero palpitare i nostri padri giacciono vano suono, e si prostituiscono e mercanteggiano: la scienza è separata dalla vita. Il pensiero, la parola e l'azione sono quasi una triade dell' anima, tre

forme della sua unità: e la sua unità è distrutta, e la sua armonia è spenta: il pensiero non è più la parola, la parola non è più l'azione. Oh! noi abbiamo bisogno di fede che tolga l'aridità al nostro cuore, il vacuo alla nostra ragione, l'ipocrisia a' nostri atti. E già l'enigma comincia a rivelarsi: il Fato antico ritorna, ma egli non è più cieco: la greca benda gli è caduta dagli occhi, ai misteri eleusini succede la Scienza Nuova, al Destino la Provvidenza. I contrari si toccano: so bene che alcuni da un estremo individualismo vorrebbero condurci ad un fatalismo estremo. L'individuo è tutto, l'individuo è niente; pur troppo è questa la storia dell'umano pensiero: percorsa la prima metà di un cerchio, ei dee farsi da capo e percorrer l'altra metà prima di giugnere al centro, dove maravigliato si accorge che quei due giri opposti sono parti del medesimo circolo. L'individuo è niente! Ma senza la umana libertà non che il dramma, la poesia è distrutta: e già questa scuola dottrinaria comincia a produrre i suoi mali frutti, e se dee lungamente regnare, ben temo che non giunga a prostrare affatto quel po' di vigore ch'è ancora rimaso ne' nostri mezzi caratteri e nelle nostre mezze passioni. Il Fato è onnipossente sul corso generale delle cose umane; ma egli ha lasciato in mano dell'individuo il suo destino. — La vita è il bivio innanzi ad Ercole: uomo tu sei libero, tu puoi scegliere: tu puoi argomentarti a tua posta, e incrudelire, e iscellerare, mutando abito senza mutar cuore, ipocrita quando tremi, violento quando calpesti: vogli o non vogli, l'Umanità non ti bada, e segue serena il suo corso. Ivi è il significato del dramma. Prima mistero, poi uomo, ora è idea. Nè intendo che, come per ritrarre meglio il cuore umano si è caduto da alcuni in un rettorico sentimentalismo, si cada ora in un rettorico filosofismo. L'idea non è pensiero,

nè la poesia è ragione cantata, come piacque definirla ad un poeta moderno: l'idea è ad un tempo necessità e libertà, ragione e passione: e la sua forma perfetta nel dramma è l'azione. Date moto a diversi istrumenti, e da que' vari e contrari suoni nasce un suono unico, divina armonia. Tale è la vita: interessi, passioni, credenze, caratteri, accidenti, credulità di plebe, fanatismo di classi, entusiasmo di giovani, e illusioni generose e disinganni amari, e stolte speranze e disperazioni più stolte, e creduti trionfi e credute sconfitte: ed al di sopra di questa scena mobile l'immagine calma e serena dell'umano destino. Tale è la vita: e dal contrasto di questi cozzanti elementi, giunta la pienezza de' tempi, nasce l'armonia e l'accordo. Ma la mia temerità comincia a divenir pedantesca: io pretendo mostrar la via all'ispirazione. Adorerò nel mio cuore l'immagine santa che vi sta scolpita, e rinchiuso in me stesso vi troverò quel conforto, che non può darmi il mondo.

Giugno 1850, dal carcere di Castello dell' Ovo.

SAINT-MARC GIRARDIN.

COURS DE LITTÉRATURE DRAMATIQUE

Saint-Marc Girardin ha scritto, ch'è un pezzo, un corso di letteratura drammatica. Molto se n'è disputato a quei tempi; nè è disutile che vi si ritorni sopra. Quando un libro sopravvive alle critiche contemporanee, se ne ha una buona opinione, che resta tradizionale. Si dice: è un buon libro; e se domandi il perchè, si è impacciato a risponderti. Il vero perchè è che così si è inteso a dire. Avviene de' libri quello che degli uomini: talora essi debbono la loro fama a certe circostanze accidentali, e mancata la causa, rimane l'effetto: chi si attenterà a porre in dubbio un merito riconosciuto universalmente? Invano addurrai le tue ragioni: il più spesso la ragione è vinta dalla tradizione. Così molte opinioni s'introducono quasi di soppiatto nella scienza, e vi sono rispettate per il lungo e non contrastato possesso. La critica esser dee una sentinella vigilante, che non dia adito ad alcuna opinione, senza il debito esame.

Saint-Marc Girardin dettò le sue lezioni sulla letteratura drammatica, quando fervea ancora la disputa tra

classici e romantici. In questa contesa i romantici avevano un gran vantaggio. Essi dicevano a' loro avversari: noi facciamo: fate anche voi. Che cosa opponete a Victor Hugo? La *Lucrezia* di Ponsard! E sì che se ne fece un gran dire; ed il povero Ponsard con suo grande stupore si vide mutato in un grand'uomo e posto accanto a Racine e Corneille.

Il nostro Girardin si guarda bene dall'opporre libro a libro; ma si caccia in mezzo ai combattenti armato di sillogismi. I quali alla fin fine si riducono a quest'unico entimema perpetuamente ripetuto: gli antichi rappresentavano le passioni così e così; dunque voi che le rappresentate in altro modo, avete torto. Volete voi conoscere tutte le lezioni di Saint-Marc Girardin? Leggetene una sola.

Qual peso dare a' giudizi, che di questo libro si fecero in tempi, ne' quali per amor di parte fu levata alle stelle la *Lucrezia* del Ponsard, già morta e sepolta? Ora che quei tempi noi li guardiamo a distanza, possiamo riposatamente ragionare del libro.

Il critico si propone di combattere il materialismo introdottosi in letteratura. « *La prépondérance de la sensation sur le sentiment est un des plus singuliers effets du style moderne. Nous ne représentons, comme nos devanciers, que les passions de l'âme, la haine, la colère, la jalousie, l'amour, la tendresse maternelle; mais nous les représentons comme des passions du corps; nous les matérialisons, croyant les fortifier; nous les rendons brutales pour les rendre énergiques.* » Il fatto è vero; e lo scopo ch'egli si propone è lodevole. Cousin combatteva il sensismo in filosofia; Girardin lo combatte in letteratura.

Ma non mi pare acconcia la via per la quale si è messo. Ecco in che modo egli procede. Prende un sentimento qualunque e ti fa la storia della sua espressione

artistica in tre età, presso i Greci, nel secolo di Luigi XIV, ed ai nostri giorni. Nella seconda lezione, per esempio ragiona del modo onde il teatro antico e moderno ha espresso i sentimenti che sono generati dal dolore fisico e dal timore della morte; e paragona l'*Ifigenia* di Euripide e Racine con l'*Angelo tiranno di Padova* di Victor Hugo. La conclusione è sempre la stessa. I moderni hanno raffinato e materializzato i sentimenti.

Questo metodo è viziosissimo. Non è possibile un paragone se non in parità di condizioni. Voi mi paragonate *Catarina* con *Ifigenia*. E che vi è di comune tra loro, altro che il fatto materiale? Ambedue debbono morire; ma ciò non è niente ancora. Quello che determina la natura del loro sentimento, è il loro *carattere*, le *condizioni* speciali, nelle quali si trovano, le *persone* a cui parlano, il *secolo* in cui vivono ecc. O forse non sarà permesso di dolersi che come fa Ifigenia? Innanzi alla morte ciascuno esprime quello che sente, secondo la sua natura e le sue credenze e i suoi tempi. Altri la disprezza; altri la invoca. Il pagano, il cristiano, l'ateo, l'uomo volgare, il filosofo la guardano in diverso modo. Eleonora Pimentel e madama Roland morirono, come le donne di Alfieri, eroicamente, senza mandare un lamento: il patibolo fu per loro un piedistallo: «*forsan haec olim meminisse juvabit*» dicea Eleonora. Che cosa fa il Girardin? Sopprime tutte le gradazioni, si fa un tipo astratto e fisso del sentimento, e perciò falso, e lo impone a tutti i poeti. In poesia non si tratta di sapere, se un sentimento che prova un personaggio, sia ragionevole, nobile, ecc., ma se, posto il tal carattere e le tali condizioni, il sentimento attribuitogli sia *vero*. Se Girardin avesse bene esaminato la situazione diversa in cui si trova Catarina e Ifigenia, avrebbe capito che l'espressione del loro sentimento è in ambedue

vera appunto perchè diversa: Ifigenia è Ifigenia e Catarina è Catarina.

Ben so che cosa mi si potrebbe dire. Ciascun sentimento risponde ad un tipo unico ed invariabile che soprastà a tutte le condizioni particolari, ed è il medesimo in ogni tempo e luogo, come la verità e l'assoluto. L'amor paterno, per esempio, ha certe sue proprietà immutabili, alle quali nessuno può contraddire senza falsarlo. Certamente.

Ma il sentimento astratto non è poesia, non è cosa vivente. Nè uffizio del poeta è di rappresentare il sentimento nella sua perfezione astratta. Shakespeare non ha obbligo di raccogliere in Otello tutti i caratteri della gelosia, nè Alfieri in Filippo tutti gli elementi della tirannide; sicchè essi siano la rappresentazione della gelosia o della tirannide sotto un nome proprio. A questo modo i personaggi poetici non sarebbero altro che mere allegorie.

Si crede comunemente che la poesia consiste nello spogliare la realtà di tutte le sue imperfezioni ed alzarla alla più alta perfezione, cumulando in lei tutte le buone qualità. Con questa presupposizione credette il Tasso che il più perfetto suo personaggio fosse il Goffredo e riuscì il più imperfetto, perchè il più astratto. La poesia dee riprodurre la realtà *vivente*, ecco tutto; nè vi sgomentate, credendo che io così di un tratto di penna annulli l'ideale. Tutto ciò che vive, ha seco il suo ideale, e perciò *vive;* altrimenti non è che un'unione meccanica di diversi elementi, *pura* realtà. Vivere è avere un'anima che pensi e senta. Che importa, se il suo pensiero sia vero o falso, se il suo sentimento sia perfetto o imperfetto? Il poeta dee rappresentarci un uomo vivo; voi potete scendere a discussione con quest'uomo e dimostrargli ch'egli crede il falso, che il suo sentimento

è piuttosto un istinto ecc. Ma se egli crede e sente, è già un perfettissimo personaggio poetico.

Triboulet deve essere tipo dell'amor paterno; vedete, dice Girardin, l'Orazio di Corneille. Ma niente affatto. Triboulet deve essere padre come può esserlo Triboulet. Fategli sentire l'amor paterno nella sua più alta perfezione, e Triboulet non vive più, Triboulet è morto; poichè le qualità che voi volete dargli ripugnano alla concezione di Victor Hugo. Ma egli non è un padre perfetto. Come se il poeta dovesse rappresentare il padre perfetto, il geloso perfetto, l'innammorato perfetto!

Questa falsa teoria, da cui non possono nascere che esseri astratti, o rappresentazioni allegoriche, ha prodotto quel materialismo, di cui si lamenta il Girardin. Che cosa è divenuta la poesia? domandava Diderot. I vostri personaggi, o poeti, sono fuori della vita, fuori della realtà. Voi vi siete fitti in capo certe idee preconcette, a cui date questo o quel nome: i vostri nomi propri vivono fuori del tempo e dello spazio.

E per rimediarvi andò all'altro estremo, e sostituì ad un ideale astratto un reale astratto: la poesia diventò nelle sue mani una copia.

Girardin combatte questa tendenza, e non si accorge che la combatte in nome appunto di una teorica, che le ha dato origine. La via è sbagliata.

Che cosa è il materialismo dell'arte? È la pura realtà, cioè a dire l'astratta, la morta realtà. Che cosa opponete voi a questo materialismo? Il puro ideale (il perfetto) cioè a dire l'astratto, il morto ideale. Le due teoriche menano alla stessa conclusione, all'annullamento dell'arte.

Ma il Girardin non intende a questo modo il materialismo. Nel padre Goriot di Balzac ed in Triboulet

l'arte, secondo lui, è materialista, perchè in costoro l'amor paterno è piuttosto istintivo che ragionevole. Qui non c' intendiamo più. Sono materialisti i personaggi rappresentati, non è materialista l'arte. È un grosso equivoco in cui cade il critico. E da quando in qua non sarà lecito al poeta di rappresentarci la parte istintiva dell' uomo? Non è suo uffizio di cogliere i sentimenti in tutte le gradazioni che hanno nell' umana natura? Adunque un poeta o un romanziere non può rappresentare un uomo, come Goriot e Triboulet? Il poeta è materialista quando non sa far muovere quell' istinto, quando rimane ne' confini del mero reale. Ma se quell'istinto è una forza viva, che genera dolori e gioie, che pone in travaglio tutte le potenze dell'anima, che avete a dirci voi? Il poeta ha creato un capolavoro. Nè so perchè dobbiate cacciarmi fuori della poesia gli uomini materialisti, come li chiamate, ovvero istintivi, che sono forse le più attraenti creature poetiche.

Eccone un esempio. Bianca, figliuola di Triboulet, ama il re; ed il padre gliene domanda la ragione.

« TRIBOULET

Et tu l'aimes?

BLANCHE

Toujours!

TRIBOULET

Je t'ai pourtant laissé
Tout le temps de guérir cet amour insensé!

BLANCHE

Je l'aime.

TRIBOULET

O pauvre coeur de femme! . . . Mais explique
Tes raisons de l'aimer.

BLANCHE
Je ne sais!

TRIBOULET
C'est unique!
C'est étrange! . . . Je te pardonne, enfant! »
(Atto IV, sc. I.)

Povera Bianca! Che ti valgono i tuoi sedici anni e la tua innocenza e tanto cara ingenuità? Tuo padre ti ha perdonato; ma Girardin non ti perdona. Tu ami per *istinto;* che sorta d'amore è il tuo, che non mi sai addurre una ragione, una sola ragione per giustificarlo? Perchè l'ami? *Je l'aime.* Ma perchè l'ami? *Je ne sais.* Tu sei una materialista bella e buona; e l'arte che ti ha creata e fatta immortale, è rea di materialismo. Sissignori: non crediate già ch'io parli da celia: tale è l'opinione del Girardin. « *Cette loi de l'instinct, loi toute matérialiste, est tellement la loi de tous les personnages du drame de M. V. Hugo, que, lorsque Blanche avoue à son père qu'elle aime le roi, c'est encore par l'instinct qu'elle explique son amour; et cette réponse satisfait son père.* » Fu già tempo che l'Amore si disse cieco. Si ama, perchè si ama. Ma Girardin non ammette nel Parnaso che le passioni ragionevoli; ed il sentimento, quando non ha in sè un granello di ragione, è materialismo, è istinto, sensazione, non è più sentimento, non più poesia. Il fatto è che le passioni poetiche sono il più spesso irragionevoli e istintive, a cominciare dall'ira del divino Achille. La verità è che sentimento e ragione sono due cose diverse, che possono star bene l'una senza l'altra; che ne' caratteri poetici di rado stanno insieme a quel modo che nel pio Enea e nel pio Goffredo; che la poesia deve rappresentare l'umana natura in tutta la ricchezza delle sue gradazioni dalla ragione fino all'istinto;

e che è passato il tempo di questa critica restrittiva e geometrica che giudica con la spanna ed il compasso.

Torniamo alla risposta di Bianca. Questa giovinetta è stata dal padre tenuta lontana dal mondo e custodita con gelosa cura nelle pareti domestiche. È ben naturale che quando le si affaccia innanzi un giovine che le parli un linguaggio appassionato, costui faccia sul suo animo nuovo ed inesperto una impressione incancellabile. Scopre poi che l'amante la scherniva; che il suo amore è insensato; che dispiace al padre. E nondimeno ella ama, ama di un amore insanabile, fino a morire per salvare la vita all'amato. Girardin vuole le donne forti, che sappiano sottoporre le loro passioni alla ragione. Ma vi sono le donne forti e le donne deboli; e queste ultime non sono le meno poetiche: vedete Francesca da Rimini. Girardin vuole che le donne abbiano coscienza di quello che fanno e sappiano rendersene ragione. Ma vi sono i caratteri inconsapevoli, che non sanno analizzare i loro sentimenti, che amano senza sapere che cosa è amore, che conservano qualche cosa di fanciullesco in tutta la vita, e sono le creature più amabili della poesia. In verità non ci è uomo sì rozzo che non si senta invaghito di questa Bianca, degna di starsi accanto a Giulietta e ad Ofelia, e che quando al padre che le chiede la ragione del suo amore, risponde: non so; io amo; non la guardi con compiacenza e non le dica: cara fanciulla! Spesso l'amor del sistema crea de' sentimenti artificiali, e rende un dotto critico ottuso alle bellezze poetiche, e giudice men giusto dell'uomo semplice ed ignorante. Così è avvenuto di Saint-Marc Girardin.

Ma perchè si veggano meglio le assurde conseguenze, alle quali mena il suo sistema, io mi propongo di scendere a qualche applicazione, esaminando il giudizio che dà del *Triboulet* di Victor Hugo.

TRIBOULET.

Ho mostrato qual è il procedere critico di Saint-Marc Girardin. In luogo di afferrare un carattere poetico nella sua integrità, lo mutila, ne astrae il sentimento. Dopo questa falsa operazione, determina le qualità generali di quel sentimento, e le mostra in qualche esempio del teatro greco o del teatro francese del secolo di Luigi XIV. Scendendo al teatro moderno, dimostra che quel sentimento non risponde più nè a quel tipo, nè a quell'esempio. *Ergo* ecc. È una critica drammatica, cortese e temperata nella forma, assoluta e sistematica nel fondo.

Tutte le sue lezioni si rassomigliano; ciò che dirò dell'una, s'intenda delle altre. Usciamo da' generali e prendiamo ad esempio la sua ottava lezione.

Parla dell'amor paterno, e te lo mostra nel *Don Diego* e nell'*Orazio* di Corneille: indi stabilisce le qualità o i caratteri di questo sentimento. L'amor paterno secondo il critico non è un affetto, ma un dovere; richiede tenerezza, ma congiunta con una certa *fermeté et grandeur*. Orazio ama il figlio teneramente; ma egli non esita a farne olocausto alla patria: il suo affetto è subordinato ad un principio superiore, al dovere. Ecco il circolo di Popilio. Chi non ama nella stessa guisa di Orazio, non è padre. E Triboulet non è padre. Perchè in Triboulet l'amore è istinto ed egoismo; perchè ama la figlia non per lei, ma per sè; perchè ama con tanta tenerezza, che questo sentimento si confonde quasi con un'altra specie di amore. Orazio e Triboulet! Come è potuto venire in capo a Saint-Marc Girardin di pormi

allato due personaggi così diversi? Chi è avvezzo a guardare nei personaggi la loro individualità poetica, veggendo questo strano paragone, non può tenersi dal riso, con tutta la riverenza che si dee al critico francese.

Il sostanziale di un personaggio non è nel sentimento, ma nel carattere. Il sentimento, l'intelligenza, la forza ecc. sono un lato solo dell'uomo, l'uomo di profilo; il carattere è tutta l'anima, sentimento, intelligenza, istinto, qualità fisiche e morali, non astratte e scisse, ma determinate ed individuate: il carattere costituisce l'individualità, la personalità. Il sentimento dunque prende qualità dalla natura dell' individuo nel quale si trova, e non ha niente di fisso e d'immobile. Francesca, Giulietta, Antigone amano tutte e tre; e la bellezza di queste creazioni è posta non nelle qualità generali dell'amore, non in quello che esse hanno di comune, ma in quello che hanno di proprio, cioè nel loro *carattere:* a questo solo patto sono èsse creature o persone poetiche. Un critico che veggendosi un individuo davanti, mi dice che esso rappresenta il tale e tal altro sentimento, con gli stessi caratteri fissi che ha in tutti gli esseri poetici, mi cancella l'individualità, e me la riduce a specie, cioè a dire distrugge la poesia, smembra la vita. Quando i Lanzichenecchi si avvicinano a Lecco, tutti sentono paura, gli abitanti in genere, e poi don Abbondio, Perpetua, Agnese. Ma questo sentimento diviene poetico, perchè s'individua, e quindi si diversifica nei tre personaggi. Udite un maestro di retorica: fatemi un lavoro sull'amicizia, sull' onore, sulla paura ecc., immaginate un personaggio qualunque, e rappresentate in lui i fenomeni e i caratteri dell'amicizia, dell'onore, della paura, ecc. Molti maestri oggi danno de' temi su questo andare; è il difetto capitale del Bartoli, che lavora non di rado sopra l'astratto e dà nel

retorico; è la conclusione pratica a cui mena la teoria del Girardin. Ma il Manzoni, in luogo di studiare le proprietà della paura e rappresentare lo stesso sotto tre nomi diversi, ha avuto innanzi tre individui, tre anime, tre caratteri, e tutto nella sua stupenda esposizione vive e si muove. La paura opera in quelli diversamente e produce diversi effetti: ciascuno la sente a suo modo, secondo la sua natura: vi è differenza quantitativa e qualitativa. Sostituite dunque al sentimento il carattere, e si vedrà l'errore, in che è caduto il Girardin.

Ma di errore nasce errore. Se voi mi annullate l'individualità, se vi ponete innanzi dei tipi fissi, ritorna in essere la critica de' modelli e de' paralleli. Il tipo dell'amor paterno si trova nell' *Orazio* di Corneille: Orazio diviene dunque il *modello*, da cui non si possono discostare tutti quelli che pongono in iscena un padre, e se volete, per esempio, dar giudizio del *Triboulet* di Victor Hugo, fate un raffronto, un *parallelo* tra Orazio e Triboulet. Così fa Girardin; ed io insisto, perchè la critica presso di noi è generalmente ancora in questo stato. Fu già tempo, che non si poteva parlare della *Gerusalemme* senza correre col pensiero alla *Iliade*. Con questa critica il Gravina ci dimostra che *l'Italia Liberata* del Trissino sia un poema perfetto, perchè affatto conforme al modello, all' *Iliade*.

Che si fa oggi nelle scuole? Parlo delle scuole, dove si è uscito un po' dalle parole e dalle frasi, e vi si mostra qualche tendenza ad una critica più alta. Eccoti il professore in cattedra. Tu gli parli di un povero operaio gittatosi indarno nel Po a scampo di un suo compagno pericolante; ed egli ti risponde: Eurialo e Niso; tu gli dipingi la madre che piange sul figliuolo morto; ed egli: Merope; e il suo cervello è un'officina di tipi e di modelli per tutte sorti di situazioni. Le lezioni del

Girardin sono per questa gente un sussidio prezioso, un repertorio, un rimario di tipi e di modelli. Ci trovate il dolore tipo, l'amore tipo, il padre tipo, la madre tipo, il figlio tipo ecc., ciascun tipo col suo modello corrispondente; quasi una spiegazione anatomica con le figure di rincontro: è arte e critica ridotta a meccanismo. Voi dovete considerarmi le cose, come le sono in sè, nella loro individualità, e non ne' loro rapporti più o meno lontani ed estrinseci. Questa critica a rapporti e a paralleli fa effetto, come le antitesi ed i concetti; ti colpisce, ti sorprende, e se vuoi, ti diletta anche; ma non tardi molto a scoprirvi di sotto il vacuo e il falso.

Intento alle cose, dimentico le persone. Ho esaminato la dottrina con le sue conseguenze, senza che le mie osservazioni si debbano tutte applicare al critico francese. Non porta egli il suo sistema fino a questa pedanteria, anzi si mantiene sempre ad una certa altezza, aiutato da due preziose qualità, di che gli è stata larga la natura, molta lucidezza e molto buon senso. Gli manca larghezza di studii ed abito del meditare; onde una certa chiarezza superficiale, che piace ai poltroni.

Consideratemi le cose come le sono in sè, nella loro individualità. Volete esaminarmi Triboulet? Non pensate ad Orazio o a Don Diego; pensate a Triboulet.

Il moderno romanticismo francese non è stato in principio un prodotto spontaneo e nazionale; esso è sorto, come la rivoluzione, per opposizione all' antico, per impazienza di una critica decrepita, con la violenza della polemica, con l'esagerazione delle passioni. A quei tipi perfetti, a quelle bellezze assolute e tutte di un pezzo divenute fattizie e convenzionali, si oppose un sistema affatto opposto, che si battezzò per romanticismo. All'antica semplicità si sostituì non solo la varietà, ma

l'opposizione: studiate tutte le concezioni romantiche, e vi troverete in fondo un'antitesi. Alla bellezza si sostituì il brutto; e se questo negli antichi romantici ci ha una gran parte, negli odierni è il sostanziale, il tutto. E due vie si tennero per conseguire questo scopo. Da una parte si attribuì il deforme ad un certo *fatale* concorso di passioni ed istituzioni sociali, senza quasi colpa dell'individuo, degno più di compassione che di biasimo. D'altra parte si volle mostrare negli individui anche più colpevoli qualche lato, per il quale essi potessero destare interesse. Non ci è uomo, nel quale sia affatto cancellata la natura umana; rimane sempre in fondo al cuore qualche buon sentimento, che si rivela subitamente in certe situazioni della vita con maraviglia dello stesso colpevole. Il romantico disseppellisce questi sentimenti, te li pone in rilievo, e ti mostra ammirabile e sublime colui che poco innanzi giudicavi abbietto e depravato.

Questa concezione domina nei drammi di Victor Hugo: di tal natura sono *Marion de Lorme, Triboulet* e *Lucrezia Borgia.* Per darne giudizio voi non dovete ricorrere alla società greca, al secolo di Luigi XIV, voi dovete studiarmi la concezione in sè stessa. Non so se sia stato fatto ancora un lavoro serio sulla natura e le tendenze del moderno romanticismo francese: io non posso toccarne neppure di volo; chè mi porterebbe troppo lontano. Mi restringo a Triboulet per quella parte che riguarda la critica del Girardin.

Triboulet congiunge con la deformità fisica la deformità morale, questa effetto di quella. Gobbo, brutto, incolto, povero e plebeo, fa il buffone di corte, schernito, svillaneggiato, sputacchiato. Questo lo immalvagisce; lo rende uno sfrontato ed un tristo. I suoi vizi nascono dalla sua situazione; mutate questa, e Triboulet diviene un onest'uomo; perchè anche in questo stato egli

ha un cuore, e sente la sua abbiezione ed è capace di rimorso. Vedetelo comparire in iscena; ha tutta l'apparenza di un tristo; ma attendete ch'egli sia solo, che vi sveli il fondo della sua anima, e voi gli avrete compassione, e voi potrete dire: tu non eri nato per essere un birbante!

> . . . . Ah! la nature et les hommes m'ont fait
> Bien méchant, bien cruel, et bien lâche en effet.
> O rage! être buffon! o rage! être difforme! etc.

Leggete quel monologo, e Triboulet diviene interessante.

In mezzo a tanta abbiezione, di cui egli ha coscienza e rimorso, vi è qualche cosa che lo rileva agli occhi suoi e lo nobilita: Triboulet è padre. Straniero e repulso nella società in cui si trova, la figlia è per lui la società. Solo, senza il conforto di una famiglia, la figlia è per lui una sposa, una madre, una sorella. Odiato odia; accanto alla figlia ama ed è amato. Fra'cattivi è cattivo; accanto alla figlia si sente virtuoso. Non ha un amico, non ha nell'universo cosa alcuna su cui possa riposare lo sguardo: la sua figlia è il suo universo.

> . . . . Ma cité, mon pays, ma famille,
> Mon épouse, ma mère, et ma soeur, et ma fille,
> Mon bonheur, ma richesse, et mon culte et ma loi,
> Mon univers, c'est toi, toujours toi, rien que toi!
> De tout autre coté ma pauvre âme est froissée.

Triboulet non ha il carattere nobile ed uguale del vecchio Orazio; ci resta sempre al di sotto qualche cosa di rozzo e di salvatico. Odia, ama con lo stesso furore: egli è in una situazione tesa, che dee condurre ad uno scoppio violento. Quest' uomo è costretto a ridere, mentre la sua anima piange; a comprimere tutti i suoi

sentimenti; a schernire ed essere schernito. Innanzi alla figlia si obblia, si abbandona, effonde in lei tutta la sua anima, tutti i suoi affetti; prova la dolcezza del piangere.

. . . . Cela me délasse.
J'ai tant ri l'autre nuit!

È soverchia tenerezza, dice Girardin; Orazio non si mostra così tenero. Eh, mio Dio! Lasciamo stare in pace Orazio, e il tipo dell'amor paterno ed il padre perfetto. Triboulet ama come Triboulet: che ci è di comune tra le due concezioni? Il Girardin non ha posto mente, che Triboulet si trova in condizioni straordinarie, e che perciò il suo amore ha una espansione quasi frenetica, che non trova riscontro in altro esempio. Bianca è per lui non una figlia solamente, ma tutto; ed egli versa in lei tutta la sua anima esulcerata, tutto il suo essere reietto dal mondo. In Orazio l'amore verso i figliuoli è in collisione con l'amore verso la patria, alla quale egli sacrifica i suoi affetti privati. In Triboulet non vi è collisione: l'amor paterno regna solo, in tutta la sua onnipotenza, ed è sentimento e dovere, passione e virtù, tutto.

Il giudizio del Girardin è per lo meno ozioso. L'amore di Triboulet è troppo tenero, egoistico, geloso, istintivo. Sia pure. Fin qui non mi avete detto ancor nulla. Voi mi dovete dimostrare che un amore siffatto non sia poetico, se volete venire ad una conclusione; e questa dimostrazione vi è impossibile: tutto ciò che move potentemente il cuore umano sotto qualunque forma, e con qualunque carattere, è poesia.

Nel giudizio del Triboulet, come in tutti gli altri suoi giudizi, il Girardin pone male le quistioni: il punto di partenza è sbagliato.

Quando ho innanzi Triboulet, in luogo di pensare ai

tipi astratti o a questo e quel modello, io mi domando dapprima: che cosa è Triboulet? E mi studio di afferrare in tutta la sua pienezza la concezione del poeta. È la prima condizione d'una buona critica. E quando me ne son fatto chiaro concetto, ecco le sole due quistioni, che ha a porre la critica: questa concezione è vera? è viva?

La verità della concezione richiede che non vi sia dissonanza nelle parti, che i diversi elementi corrispondano col tutto e tra loro. In Triboulet, per esempio, tanta sovrabbondanza di affetto verso la figlia è vera, perchè risponde alla concezione; è se egli amasse alla guisa di Orazio, il suo amore sarebbe falso, sarebbe una ridicola dissonanza.

Ma non basta che la concezione sia vera; deve essere viva; a questo solo patto è poesia. E la concezione è viva, quando non rimane un pensiero, ma diventa una persona. La concordia de'diversi elementi è unità meccanica ed esteriore; è l'unità dell'orologio. Triboulet non deve essere un orologio, ma un uomo. I diversi elementi debbono essere fusi e compenetrati; lavoro inconscio della virtù creativa. Ora Victor Hugo ha lavorato con troppa coscienza; il critico ha in lui preceduto il poeta. Le diverse parti della sua concezione stannosi dirimpetto, precedendo prima parallelamente, poi in antitesi. Avete prima il buffone, poi l'uomo, poi il padre; indi un'antitesi continuata. Ma l'anima non è fatta a pezzi, nè ad antitesi: tutto questo sa di artificiale. È un maestro, il quale per far comprendere la lezione dà alle sue idee una disposizione, non conforme alla loro natura, ma all'intelligenza degli allievi. Il romanticismo è nato in Francia con questo difetto; è stato un lavoro di riflessione più che di arte. Ciò che si trova qua e là in Shakespeare, è stato dai romantici raccolto,

condensato, messo in rilievo e in antitesi; indi qualche cosa di crudo e di duro nelle loro concezioni. Triboulet, se debbo dir netto il mio pensiero, mi pare una costruzione vivace, armonica, bene ordinata, ma non una perfetta creazione: difetto comune a quasi tutte le concezioni drammatiche di Victor Hugo.

Le quistioni poste a questo modo sono feconde, e ne può nascere un lavoro importante sopra Triboulet e sui drammi del poeta francese. Come le ha poste il Girardin non menano a nulla.

PONSARD.

LUCREZIA

Ponsard è comparso sulla scena, in mezzo ad una battaglia, desideratissimo. I classici andavano cercando il loro uomo con la lanterna. S' incontrarono in Ponsard, e lo portarono in trionfo: voi avete Victor Hugo, noi abbiamo Ponsard. Sicchè il giovine poeta si trovò d' un salto accanto al celebre romantico, ed ebbe l' onore d' essere citato e giudicato a quel ragguaglio; altezza a cui non si giunge in condizioni ordinarie, se non dopo molti lavori e lungo contendere. Quel tempo è passato, e se a Ponsard è venuto il capogiro su quella fattizia piramide, non ne è però precipitato infino a terra, ed ha conservato una certa riputazione, se non di gran poeta, almeno, per dirla alla francese, d' uomo di spirito. Nondimeno egli sta ancora « tra color che son sospesi, » voglio dire tra l' antica e la nuova riputazione,

e non è però inopportuno che un critico sincero ed onesto, sciolto da ogni consorteria, ed in giudicar d'opere d'arte con l'arte sola innanzi, si studii di assegnargli il posto che gli è debito.

Ponsard, volendo fare una tragedia classica, ha tolto un soggetto nella storia antica, accomodatissimo a quella semplicità d'azione, a quell'unità di tempo e di luogo che richiedevano i classici. Si sosteneva allora che una tragedia con quelle norme fosse cosa impossibile: ve lo farò vedere rispose Ponsard; voi negate il moto, io cammino. E veramente il fatto rappresentato è semplicissimo, e può aver luogo anche nelle ventiquattr'ore, se volete, ed anche nelle stanze di Lucrezia, se domandate anche questo. Il che non è merito e non è difetto; perchè queste condizioni non hanno niente d'assoluto, e dipendono dalla natura del soggetto e dal giudizio del poeta; ed il torto di quelle dispute, a parer mio, è d'aver messa la quistione in condizioni accessorie, e non nelle qualità intrinseche e sostanziali dell'arte.

Un'azione semplice, con le famose unità, può esser tutto quello che volete. Tragedia, con questo e senza questo, è, per rispetto alla sua materia, lotta d'uomo eroico contro le potenze soprannaturali e naturali che gli resistono, l'aurora del libero arbitrio, l'uomo che acquista coscienza di sua forza e si pone di rincontro alla natura. Questa lotta presso gli antichi è colossale, perchè è lotta del cielo e della terra, degl'Iddii e degli uomini. Trattando un soggetto antico, voi potete alterarne le condizioni, e cacciarne via il Fato, o per dir meglio, spiegarlo con cagioni naturali, con la storia e la filosofia, voi potete guardare l'antico con lo spirito moderno: ed è il meglio, cred'io; o, se non vi piace, lasciate stare l'antico. Ma Ponsard lavorava in tempi, nei quali la storia si ficcava per tutto, anche nell'arte;

Ponsard dunque volle rifare Roma, i Tarquinii e Lucrezia. Come tagliarne fuori il Fato? Si è ricordato della Sibilla cumana e de' suoi famosi libri, e l'ha intromessa nella tragedia; poi ci ha aggiunti i sogni, i cattivi augurii, l'oracolo di Delfo, ed ha conchiuso: questo basta per il Fato; inventiamo ora un'azione chiara, intelligibile, che vada da sè, affinchè i Parigini, che credono al miracolo della Salette, ma non credono a' miracoli del Fato, non mi abbiano a canzonare. Come si può fare oggi una tragedia co' Parigini innanzi all' immaginazione?

Vi sono certi avvenimenti gravissimi, che ti colgono così improvviso e si succedono con tanta rapidità, che non ti puoi raccapezzare, e ti par veramente ci sia per aria una mano nascosta che faccia tutto. Così l'uomo moderno, incredulo e ragionatore, può avere in qualche modo il sentimento del Fato. Questo sentimento scoppia dalla tragedia antica con tanta forza, che non te ne puoi difendere, e senti il terrore e la potenza d'un essere superiore, lo senti nella coscienza de' personaggi, nel misterioso degli avvenimenti, nella lugubre solennità della forma. La rovina d'un eroe o di una famiglia, a cui prende parte il cielo e la natura, ti si affaccia con sì vaste proporzioni che ti par si tragga appresso la rovina dell'universo. Che cosa hanno a fare con questo la Sibilla cumana, l'oracolo e gli augurii, e i sogni, puri accessorii, che compariscono ciascuno in questa o quella scena, ti salutano e vanno via, senza legame col tutto, vuoti ed oziosi, estranei alle azioni, a' caratteri, a' sentimenti? Sono reminiscenze classiche che ti lasciano freddo e incredulo, materia greggia presa tal quale come si presenta all' erudito, e che se pure sta lì per qualche cosa, è per farti conoscere le costumanze e le credenze di que' tempi, a quel modo che

certi romanzieri non possono presentarti un guerriero senza trarsi appresso tutta l'armeria del medio evo.

Il fatale di quest' azione è non nell' infortunio di Lucrezia, ma nella caduta della monarchia e negli alti destini di Roma. Questo ingrandisce le proporzioni di quel fatto, memorabile non tanto per sè, quanto per gli effetti che ne uscirono. Lucrezia è un' occasione; il principale interesse è nella maestà e grandezza di questo avvenimento, a cui non sarebbe stato indegno che avessero cooperato cielo e terra ed il Fato in persona. Ma poichè questo povero Fato è ridotto in que' termini che sapete, lasciamolo tranquillo, e consideriamo i fatti umanamente.

Il fremito del patriziato, l' oppressione della tirannide, l' indolenza del popolo e de' soldati, non senza un sinistro mormorio, qualche cosa di oscuro nella coscienza che tutti sentono e nessuno confessa, e che annunzia lo scoppio come di una forza troppo compressa e l' imminenza di una catastrofe, questo dovrebbe esser l'anima interiore della tragedia. Ma come si fa? In questo caso bisognava mandare in malora la semplicità dell' azione e le care unità. Ed il problema non era sciolto. Ponsard si è tirato d' impaccio, introducendo una lunghissima conversazione tra due vecchi cospiratori, Valerio e Bruto, i quali, come se fosse la prima volta che si vedessero o si parlassero, e come se non ci fosse di meglio a fare, discorrono a lungo dello stato degli spiriti in Roma. Immaginate un professore di storia che dalla cattedra vi faccia un' esposizione delle condizioni politiche e sociali del popolo romano a quel tempo; e se non ve ne contentate, siete incontentabili.

Poniamo da banda anche questo; resta il fatto di Lucrezia, diviso nelle sue tre parti, l' orgia nel campo, la violenza patita da Lucrezia e la sua morte. Ma l' orgia

contraddirebbe all'unità di luogo, ed è narrata; la violenza contraddice alle convenienze teatrali, ed è narrata; che vi resta? Lucrezia che si uccide. La tragedia è tutta intera in un atto solo, anzi in una sola scena. Voi potete ficcarci la Sibilla e l'oracolo, intrometterci discorsi, narrazioni, spiegazioni; tutto questo non è azione rappresentata, non è la tragedia.

Per riempire il vuoto di un' azione così semplice, Ponsard è stato costretto di ricorrere agli episodii: ciò che Alfieri più logico ha sdegnato di fare. E ci ha fatto entrare la moglie di Bruto, la quale fa a Sesto olocausto della fede maritale, e abbandonata dall'amante e rimproverata dal marito si uccide. Costei fa antitesi con Lucrezia; ma Ponsard ha orrore delle antitesi, come contrarie alla semplicità classica. L'antitesi è notata filosoficamente da Bruto, quando innanzi al cadavere di Lucrezia, udendo la morte della moglie, fa molto a proposito questa giudiziosa osservazione:

Toutes deux s'immolant d'un commun désespoir,
L'une à sa passion, et l'autre à son devoir.

Ma porre in azione l'antitesi sarebbe stato delitto di leso classicismo: perciò non incontro, non collisione, ed una situazione, sufficiente ella sola a tutta una tragedia, per difetto d' alimento intisichisce. Ponsard non volea rinunziare all'episodio e volea conservare la semplicità; e per voler troppo abbracciare, non ha stretto nulla. A' rimproveri di Bruto, Tullia risolve d'uccidersi, ma vuol prima andare al convito da lei preparato:

. . . . . . Allons donc porter dans cette joie
Le mensonge d'un coeur à l'amertume en proie.

Ponsard ha ben compreso quale avrebbe dovuto essere lo stato di Tullia nel convito, e sarebbe riuscito altamente

drammatico; lo ha ben compreso comecritico; ma quando dovrebbe cominciare il poeta, quando cioè dovrebbe Ponsard rappresentarci Tullia in quello stato, cala il sipario, salvo ad informarci più appresso che il convito ha avuto luogo. Dopo la festa, Tullia non s' ammazza ancora, e va a far visita a Sesto, con la speranza di convertirlo. La speranza non abbandona mai gli innamorati. Va e gli fa un po' di predica, e trovandolo peccatore ostinato, rompe nelle invettive.

Questi ultimi quattro versi vi daranno un saggio dell' immaginazione e del gusto di Ponsard:

Je parcourrai le Styx, caressant ma vengeance,
Pour mettre tout l'enfer dans mon intelligence,
Et le jour où sur vous planeront des malheurs,
Ce jour-là je promets mon ombre à vos pâleurs.

Rettorica per rettorica, preferisco il « *Vattene pur crudel* » di Armida.

Lucrezia è un carattere ozioso, nudo d' ogni varietà e contrasto, che può benissimo filar lana e sermonare con la nutrice sull' educazione e sui doveri d'una matrona; ma non fa, non può far nulla. Il suo solo fatto è d' uccidersi. Sesto è un libertino ignobile, volgare, sciocco, vano, al di sotto della tragedia. Lucrezia conosce e disprezza Sesto, quantunque adempia tutti i convenevoli verso di lui. Sesto conosce pure Lucrezia, e sa che non ha a sperare che nella forza e nell'astuzia. Tra questi due personaggi dunque non ci può essere che cambio di gentilezze d'uso, chiusi nella loro dissimulazione. Ma Ponsard dovea riempiere quattro atti; perchè l'azione non gli dà che il quinto atto. Ha immaginato dunque una dichiarazione amorosa, che Sesto fa in tutte le regole: scena inutile, contraria al buon senso, che si può gittar via con un soffio senza che l'ordito ne

sia guasto, buona solo a far dire al lettore: sciocco l'uno che non sa tacere, e più sciocca l'altra che non sa guardarsi.

Collatino, Sulpizio, Valerio sono affatto insignificanti. Resta Bruto il protagonista, se è vero che l'interesse della tragedia è nella libertà romana. Livio dice che Bruto fe' l'imbecille per salvare la vita, aspettando tempo e occasione a vendetta. Bruto buffoneggia, sostiene oltraggi d'ogni sorta pazientemente, quando uno spettacolo terribile non aspettato, non preveduto, e a cui si trova presente *per caso,* lo riscuote come da un lungo sonno; quello spettacolo opera su lui, come poco poi doveva operare sul popolo. Ecco il Bruto storico e poetico, ricco di gradazioni e di contrasti, che ti dà uno de'misteri dell'anima non meno profondo di quello ch'è rappresentato in Amleto. Il Bruto di Ponsard è un cospiratore alla moderna, che per mezzo di Valerio intriga co' patrizi. Tra questi intrighi fa l'imbecille da imbecille, vale a dire con una perfetta mala grazia; si vergogna della professione. Non sa mescolare il serio col ridicolo, il falso col vero, di modo che faccia ridere gli uni e fremere gli altri. È un ambizioso che vuole il potere, salvo a farne buon uso: proposito di tutti gli ambiziosi. Ha la rabbia nel cuore, e dee far bocca da ridere, e non sa farlo, essendo i suoi scherzi guasti dall'amarezza dell'ironia, dalla puntura del sarcasmo, dalla gravità dell'ammonizione. Le file della congiura sono ordite; tutto è in punto, e Bruto aspetta. Che aspetti? Chiede Valerio.—Che Sesto ne faccia una grossa. Ora se farne una grossa significava insidiare all'onore delle famiglie, Sesto ne aveva fatte delle grossissime, ed il povero Bruto ne aveva i vestigi in casa. Che aspettava dunque? Proprio che Lucrezia, sforzata da Sesto, si uccidesse. Sapeva la passione di Sesto; conosceva il

suo carattere, fatto più audace dall'impunità. Mi piace meglio la leggenda dove tutto accade senza premeditazione, con l'impeto e la spontaneità di una prima impressione. Questo Bruto cospiratore rassomiglia troppo al padre Rodin che specula sul carattere de' suoi coeredi, e mi riesce freddo ed odioso. Quando leva in alto il pugnale, e giura di vendicare Lucrezia, mi sta innanzi il cospiratore, che coglie quell' occasione desiderata e preveduta, e le sue parole non mi fanno effetto.

È una tragedia vacua e stagnante, per entro alle cui fila mal tessute si sente un languor mortale. L'interesse è tutto nell'ultima scena. E sarei stato più contento, se Ponsard m' avesse tradotto Livio in quella sua maestà pur tanto semplice, senza aggiungervi i suoi ricami. Questo ci può essere esempio dello stile del poeta francese.

Lucrezia, alla vista de' suoi, scoppia a piangere e Collatino chiede: *Satin' salvae?* Ella risponde: « *Minime: quid enim salvi est mulieri, amissa pudicitia? Vestigia viri alieni, Collatine, in lecto sunt tuo. Ceterum corpus est tantum violatum, animus insons: mors testis erit. Sed date dextras fidemque haud impune adultero fore. Sextus est Tarquinius, qui hostis pro hospite priore nocte vi armatus mihi sibique, si vos viri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium.* »

La Lucrezia francese è nella sua stanza, mentre gli invitati attendono nel salotto. Bisogna osservare le convenienze; gli antichi non vi guardavano tanto pel sottile. Infine l'aspettata fa la sua comparsa: capelli sparsi, occhi a terra, vesti brune, quasi in lacrime. Che hai? direbbe rozzamente Dante. Quel buon uomo di Collatino dice: *Satin' salvae?* Questo non è sembrato abbastanza nobile a Ponsard, non conforme alla dignità della tragedia: gli eroi non parlano come i semplici

mortali. E innanzi tutto non tocca al marito di farsi innanzi, quando il padre della sposa è presente. Ascoltiamo il padre.

Ci sono certi casi, ne' quali le impressioni sono rapide, immediate. Se veggo venir uno con gli occhi infiammati verso di me, dico subito: che cos'è? e non dico: tu hai gli occhi accesi, i capelli arruffati ecc. che cos'è? Si sopprimono le premesse, si corre alla conseguenza, soprattutto ne' momenti di passione. Il padre si diverte a far prima il ritratto della figlia, le si avvicina; le dice: *Ma fille.* E niuna risposta. Si accorge allora che avea gli occhi velati di lagrime: *qui pleures tu?* Ecco la famosa domanda sostituita all'ignobile *Satin' salvae.* Rispondere subito sarebbe troppo *borghese.* Lucrezia fa aspettare un po' la risposta: così si desta l'aspettazione degli spettatori. Dopo una pausa

. . . . . Moi-même, et je porte mon deuil,
Le deuil de mon honneur.

Vedete che Lucrezia si ricorda di tutta la doma enda vi risponde punto per punto. Peccato che abbia dimenticato i capelli sparsi e gli occhi a terra. Ma qualche cosa bisognava pur lasciare all'intelligenza del padre. Credete ora che Lucrezia si abbandoni all'impeto del dolore e si sfoghi, come farebbe una donna in cui la passione trabocchi? Oibò. La povera donna non può parlare e bisogna tirarle le parole di bocca. Comincia il marito:

. . . . . Lucrèce, quel langage!

Non so se ci sia niente di più comico che questo ingresso trionfale del marito in iscena. Le fanno ressa intorno. La Sibilla riapre la bocca:

Morte est l'épouse.

Lucrezia parla da oracolo, vorrebbe far comprendere a quelle teste grosse di che si tratta; ma poichè le trova più dure di una balena, forza è pur che si spieghi.

. . . . Qu'importe.
Que le corps soit vivant, quand la pudeur est morte?

Capisci ora, imbecille?

Tu n'as devant les yeux qu'un corps déshonoré.
Pourtant mon âme est pure.

Nel latino la violenza patita dal corpo, che il francese chiama disonore del corpo, è un incidente, e vi succede immediatamente l'idea su cui si appoggia tutta la frase: *animus insons*. Ma Ponsard vuol proprio far capire al marito il suo infortunio, e batte e ribatte: *la pudeur est morte! le corps est déshonoré!* Pausa. E poi viene la consolazione

Pourtant mon âme est pure.

Nessuno ha letto Livio, che non ricordi di qual brivido fu compreso quando Lucrezia aggiunge: *mors testis erit,* funebre preludio della catastrofe. Ma, caro Livio, a questo modo fai capire come andrà a finire la faccenda, e non tieni desta la curiosità sino alla fine. La Lucrezia francese è più furba, ed intendente delle leggi del teatro vuol che la sua morte sia un colpo di scena. Si contenta dunque di dire con una frase rubata ad un avvocato:

. . . . Et je le prouverai.

Gran Dio! *Mors testis erit — je le prouverai!* Continuate, cari lettori; vi troverete che le *crime a semé sa vengeange après soi;* che *Sextus déchaîna cet orage effroyable contre moi,* e simili fiori poetici. Raccontando

il fatto, la povera Lucrezia prende l' aria d' un' accusata, e pensa a difendersi. *Je l'ai reçu. C'était un hôte.— Je n'ai pas craint la mort; j'ai craint l'ignominie— Ma mort à ce moment servait la calomnie.* — Sublime Lucrezia di Livio! Tu non ti difendi, tu non senti neppure la possibilità d'essere accusata. E ti basta dire: *hostis pro hospite,* e non ti degni di arrecare il minimo particolare, che ti giustifichi. La Lucrezia francese ama le metafore e gl'indovinelli.

. . . . Mais il reste un juge.

Il solito imbecille, che non capisce mai nulla, domanda così alla stordita:

. . . . . Et qui donc?
Moi—

Udite questo secondo *moi,* così pieno e sonoro; il povero Ponsard è tormentato dal' *moi* di Corneille; e mira anche lui al sublime. In verità, se ha voluto essere classico, non ci è niente di così poco classico che questa tragedia. E quando io penso che la Carlotta Corday è ancora più giù, e non merita proprio che se ne faccia menzione speciale, mi par di poter affermare che il Ponsard, buon facitore di versi, è un poeta appena di second' ordine, e se pur passerà ai posteri, sarà perchè s' incontrerà il suo nome nelle biografie di Victor-Hugo.

SULLA MITOLOGIA

Sermone di Vincenzo Monti alla marchesa Antonietta Costa.

Questa poesia fu ammiratissima a' suoi tempi, che fervea già la lotta tra classici e romantici. Ora che l'ingegno italiano per le turbazioni politiche rimane inoperoso, ma già apparecchiato a nuova vita per un lavoro latente, di cui trapelano qua e là alcuni segni; è uffizio della critica precorrere al movimento, rischiarando e additando la via. E però non sarà disutile a gittar l'occhio sul nostro passato, e dovendo andare oltre, acquistare un chiaro concetto dello stato presente della nostra letteratura.

Questa poesia fu l'ultimo tentativo della scuola classica. Inebbriato di applausi, salutato principe del Parnaso da' suoi partigiani, superbo del suo regno poco meno che Napoleone dell' impero d' Europa, il Monti vide ne'suoi vecchi anni sorgere una schiera di giovani, che audacemente gli contesero il primato, ed i quali egli trattò come il maestro i discenti. Credette di por fine alla lite, gittando loro sul viso questo sermone. Il quale parve stupendo lavoro in quel tempo, anche a' suoi avversarii. E, in verità, se noi dobbiamo giudicarlo con la critica allora in voga, vi ci accordiamo anche noi. Un concetto unico gradevolmente variato, giusta proporzione fra le parti, felice introduzione e più

felice ritorno al soggetto occasionale, splendore ed eleganza di forme, facilità e magistero di verso, questo è più che non richiede la critica classica per porre in cielo una poesia. Concetto unico gradevolmente variato! Poco le importa se quel concetto sia poetico, e se quella varietà sia varietà del concetto, o un' amplificazione esteriore. Giusta proporzione tra le parti! E non si domanda, se quella proporzione è una misura artificiale e sistematica, o uno sviluppo spontaneo ed organico dell' argomento. Felice. introduzione e più felice ritorno! Ciò mi ricorda il collegio d' infausta memoria. Chi di noi non ha sudato a queste introduzioni e a questi ritorni? Basta vi sieno: la critica non esamina, se questi passaggi sieno appicchi di parole, e concetti ingegnosi, o se piuttosto naturale trapasso dettato dalla natura della cosa. Splendore ed eleganza di forme! E non si chiede più oltre, e si batte le mani, ancora se quello splendore e quella eleganza sia in grottesco contrasto con la povertà e trivialità dei concetti. Facilità e magistero di verso! Qualità lodatissima del Monti, e in questa poesia spiccatissima: versi liquidi, sonanti, imitativi. La melodia è in lui divenuta maniera; e ciò che i grandi poeti si permettono solo nelle grandi occasioni, qui soprabbonda, e però non fa effetto. Com' è visibile l' artifizio in questi versi!

. . . . Ove i destrieri
Fiamma spiranti dalle nari? Ahi misero!
In un immenso, inanimato, immobile
Globo di foco ti cangiar le nove
Poetiche dottrine ecc.

E in questi altri!

« Balza atterrito, squarciata temendo »

« Ombra del grand' Ettorre, ombra del caro
« D' Achille amico, fuggite, fuggite.»

Quegli sdruccioli, questi endecasillabi che simulano l'impeto del decasillabo, rivelano un soverchio studio di armonia imitatrice, l'anima raccolta tutta ed obbliata nell'orecchio. Nessuno al pari del Monti ha avuto un orecchio così musicale; e questa critica non si ricorda che la dolcezza del verso deve sentirsi non nell' orecchio, ma nell' anima.

Tale è questa critica, che anche oggi s'insegna nelle scuole e nei giornali, e contro di cui si sta apparecchiando una reazione salutare. Critica dannosissima, non perchè partorisce falsi giudizi intorno alle lettere, che è minor male; ma perchè richiamando l'attenzione intorno a qualità puramente esteriori ed accidentali svia e debilita l' ingegno.

Ecco in che modo va esaminato il lavoro del Monti.

Non avendo compresa l' importanza del movimento letterario, che gli tumultuava intorno, e che doveva produrre Manzoni, Berchet e Giusti, il Monti non vede in tutto questo, che la morte degli Dei, e non si accorge che essi erano morti da un pezzo. Ove potesse rimanerne alcun dubbio, lo toglierebbe la sua poesia. Il Monti affastella tutte le divinità, l' una in coda dell' altra, e con diversi artifizi fa capolino in Olimpo due e tre e quattro volte, e ciascuna volta ci gitta innanzi all' occhio nuovi nomi. A che moltiplicare in tante citazioni? Non ce ne ha un solo vivificato dalla sua fantasia; è una processione di frati, che tu hai veduto le cento volte, e che guardi distrattamente, nominando tra gli sbadigli il cappuccio e la sottana e le fibbie. È un repertorio di reminiscenze; una Pompei della mitologia, ma senza l' ammirazione commossa, che accompagna le grandi memorie. Fate largo: passa Amore con l'arco e la faretra, Imeneo con la face, Citerea col cinto, e le Grazie ridenti, e Apollo re de' carmi, e la saltante

Driade, e l'innocente Naiade, e Dafne e Siringa e Mirra. Che cosa sono? Meri nomi, ciascuno col suo epiteto convenzionale, col suo cappuccio, le sue fibbie e la sua sottana, senza che nessuno risvegli in te una immagine o un sentimento. Nettuno, Giove e Pluto, gli ricordano tre pensieri sublimi dell' antichità: ed egli li riproduce in frasi sonore. Ohimè! La sua fantasia non è sublimata da quel sublime; Omero è semplice, perchè vede e sente; Monti è freddamente magnifico, perchè ricorda, indifferente in mezzo a ricchezze, che egli non si ha procacciate col sudore della fronte. Questa poesia è dunque, contro l'intenzione dell'autore, la fede di morte dell' antica mitologia.

Questa processione di Dei non è che l'accompagnamento, il corteggio obbligato del pensiero fondamentale; insomma è la varietà, non l' unità. Ecco qual è l' unità e la varietà della critica classica: « Datemi un pensiero, e poi vestitemelo, ornatemelo, e vi decreteremo la corona di alloro. » Ora ella ebbe la dabbenaggine di credere, che il romanticismo volesse rapirle nientemeno che quella veste e quell' ornamento, e ridurre la poesia a scienza, al nudo pensiero, e protestò in nome del bello. Nè mai si fece tanto sciupio di vero e di bello, quanto in quel tempo. Il Monti si gittò alla stordita in mezzo alla questione, e come i suoi avversarii gridavano sempre: Verità, verità nell' arte; egli dandosi a credere che il vero di cui gli parlavano, non fosse altro che il reale negli oggetti ed il pensiero nelle idee — audace scuola boreale, esclama, il vostro è un mondo scientifico e non poetico, è il mondo di Platone e non di Omero. Voi fate guerra alla bellezza, e riducete la poesia al nudo reale, al nudo pensiero — Ecco dunque che il Monti esce fuori con un sermone, in cui si propone di mostrare, come l'essenza della poesia è

il bello, e destare la pubblica indegnazione contro questi Vandali, che fanno fuggire spaventate le Grazie e le Muse ed Apollo. Ebbene: la sua poesia è appunto il contrario. E che altro essa è, se non una dissertazione in versi, un ragionamento crudo con bassirilievi mitologici, una regola di poetica preceduta e seguita da esempli? Il vero scompagnato dalle vaghe forme dell'arte non può fare effetto; tale è il concetto ripetuto più volte in un brevissimo carme, a cui il Monti, perchè faccia effetto, dà tutte le veneri della poesia. Ma, ha saputo egli rendere questo concetto poetico, trasfigurare il vero ed idealizzarlo, farlo poesia? Egli ha creduto che a ciò fare basti ornarlo, illeggiadrirlo di esempli, di paragoni, di favole; e non si è accorto che sotto questa superficie lucente il vero conserva la sua forma scientifica, e che la sua poesia rimane nel fondo un piacevole ragionamento, una leggiadra prosa. Il divino Leopardi ha saputo ben egli trasformare la verità in poesia, e farne la sua Donna, o Aspasia, o Silvia, o Saffo. Nondimeno queste poesie di grado inferiore hanno pure il loro pregio, quando nei particolari si veggano elette immagini, e robusti e peregrini pensieri, come in Dante, ed in qualche canzone del Petrarca e nella *Ginestra* del Leopardi; perchè fanno fede che, se al poeta è mancata la forza o la volontà di idealizzare il fondo della sua poesia, aveva tanta virtù di fantasia e di mente, che ha potuto gettarvi entro un tesoro d'immagini e di pensieri. Ma qui non vi è niente che lasci un'orma nella mente del lettore. Vi si vede un ingegno invecchiato, svogliato, fatto meccanico dall'abitudine di concepire e di scrivere sempre a quel modo. Aveva innanzi tutta la mitologia, e non ha trovato non che una perifrasi, ma nè un epiteto solo, che abbia novità o freschezza. Parlando di Omero ripete che è la prima

fantasia del mondo; il giovane Manzoni, scrivendo quasi nello stesso tempo, diceva d'Omero:

D'occhi cieco e divin raggio di mente
Che per la Grecia mendicò cantando.
Sole d'Ascra venian le fide amiche
Esulando con esso, e la mal certa
Con le destre vocali orma reggendo;
Cui poi tolto alla terra, Argo ad Atene,
E Rodi a Smirna cittadin contende,
E patria ei non conosce altra che il cielo.

Il vecchio Omero non ispirò niente al Monti e rinasce tutto vivo nei versi manzoniani. E che dirò poi del concetto? Il Monti ha una mente così arida, così leggiera, così incapace di ogni meditazione! È un pensiero comunissimo esposto dal Tasso, che il vero persuade quando sia condito in molli versi. Era questa la badiale obbiezione che si faceva ai romantici in tutte le conversazioni, ed il Monti la raccoglie dai trivii, e ce la imbandisce tre e quattro volte, nè il suo cervello sa uscirne, nè sa allargare il suo orizzonte, nè ci dà un pensiero, un solo pensiero, che ci renda meditativi. Ma io sono troppo crudele col povero Monti, a cui nessuno ha conceduto molta testa. Non l' ho con lui, l' ho con la cosa. E perchè oggi ancora, dopo di avere tanto veduto e tanto imparato, ci ha non pochi che se ne stanno ancora col loro Monti in bocca e ti recitano un'apostrofe contro l' audace scuola boreale, mi è parso bene d' insisterci con qualche calore. La poesia del Monti non solo è la fede di morte dell'antica mitologia, ma ancora l' ultimo rantolo della scuola classica.

Ma la critica non dee essere solo negativa; non ti dee dir solo, com' è fatto un lavoro, ma come va fatto. L'autore non ha diritto di dire al critico: fa tu, essendo il comporre ed il giudicare due cose diverse; ma ben

può chiedergli, come si ha a fare. Il lavoro del Monti concepito a quel modo non può riuscire altro che mediocre per le ragioni discorse, rimanendo sempre in fondo un concetto prosaico. Bisogna toglierne ogni ragionamento, e quelle sentenze, e quegli argomenti *ad hominem,* uscire in somma dalla dissertazione. Ciò fatto, il lavoro resta un lamento ironico della morte degli Dei e dell' arte antica sotto i colpi della scuola boreale. Deve essere un' ironia delicata, che a quando a quando accenni alla caricatura. Ma ironia e caricatura non sono armi da Vincenzo Monti; e tolto questo, che altro rimane se non un lamento serio? che fa esclamare il lettore: questi Dei sono ben morti; quest' arte è ben tramontata!

Dunque nè il Monti ha saputo vivificare la mitologia, nè idealizzare il suo concetto, nè usare con qualche felicità l' ironia e la caricatura che doveva essere la Musa di questo sermone. Restano i versi sonanti, la maestà del periodo, e la copia, e la facilità, e l'eleganza, belletti di cadavere: Chi se ne contenta, goda.

BEATRICE CENCI

Storia del secolo XVI di F. D. Guerrazzi.

Beatrice Cenci è un nome che si pronuncia con voce sommessa e con un certo involontario raccapriccio; il Guerrazzi vuole che quind' innanzi si pronunzii con amore ed ammirazione. A conseguir questo effetto ci sono due vie: o confessare il parricidio appostole e giustificarlo, o negarlo ricisamente. Il Guerrazzi si attiene all'una e all'altra. Conceduto che la confessione di Beatrice sia veridica, egli dimostra nella splendida difesa che pone in bocca all'avvocato Farinaccio la legittimità del suo parricidio. Ma questa non è che una ipotesi, non avendo egli osato di rappresentare come fatto quello che ha saputo sì ben difendere come principio. Scostandosi con molto senno dal Shelley e dalla credenza volgare, e vagheggiando Beatrice come *un angiolo di Martirio,* non gli è dato il cuore di farcela comparire dinanzi bruttata del sangue paterno, e non solo nel suo racconto ella non è parricida, anzi salva al padre due volte la vita. Il Shelley, secondo il vezzo degli ultimi tempi, ha cercato l'effetto estetico nell'orrore, e la legittimità del parricidio che nel racconto

italiano rimane una tesi, un principio scientifico, è il concetto intimo del suo lavoro. Il Guerrazzi scagionando Beatrice del fatto ed alterando una circostanza di tanto momento, ha rimosso una gravissima difficoltà non potuta vincere dallo scrittore inglese. E come si fa a rendere non dico amabile, ma solo almeno tollerabile una parricida? Dimostratemi pure che qui non ci è colpa, ma sventura; vi sono certe colpe che voi non mi potete rappresentare, vi sono certe sventure che fanno tremar la penna in mano all' artista. Il Guerrazzi lo ha compreso, e non potendo risolvere il nodo, lo ha tagliato addirittura. E però il fondo prosaico del suo lavoro non è una quistione di principii, ma una indagine storica. Ha egli posto fuor d' ogni dubbio l' innocenza di Beatrice? Quale è il valore storico di questo racconto? Ha egli con gravi ragioni alla mano indotta in noi una persuasione contraria alla opinione comune, come si è studiato di fare il Manzoni per rispetto al Carmagnola? A dirla schietta, il suo libro, come investigazione storica, non ci pare di alcuna importanza. Anzi quello stesso cumulo di circostanze straordinarie e romanzesche ch' egli inventa a discolpar Beatrice, partorisce l' effetto contrario, inducendo in sospetto, e facendo intravedere sotto la veste del narratore un avvocato. Ma che monta? Un romanzo storico è principalmente un lavoro d'arte, e l'arte non è nè filosofia, nè storia. Se le credenze del Byron, del Goethe, del Leopardi sieno vere o false, se i personaggi del Tasso sieno conformi ai tempi delle Crociate, sono quistioni di grande importanza scientifica e storica, ma estrinseche all'arte. La verità storica è l'esistere materiale de' fatti e delle cause che li producono, fatti anch' esse; la verità poetica è l' esistere materiale lavorato e trasfigurato dalla fantasia. Ermengarda e Lucia son caratteri del

tempo loro? Pier delle Vigne fu innocente? E il Carmagnola? E Beatrice Cenci? Fu colpevole Bonifacio VIII? Fu viltà il rifiuto di Celestino? Il Clemente del Guerrazzi è il Clemente della storia? Il suo Luciani è il giudice del decimo sesto secolo? Disputate pur quanto volete, o storici, ma la vostra risposta, quale ella si sia, niente scema o aggiungne al pregio intrinseco di un lavoro artistico. Al poeta si dee domandare: hai tu saputo spirare ne' tuoi personaggi il soffio della vita? Tu non hai saputo cogliere lo spirito del tempo che hai preso a rappresentare; tu hai commesso il tale errore storico, il tale anacronismo; tu metti il mare in Boemia, e mi parli di artiglieria a' tempi di Adamo; ma non importa: hai tu, fallendo alla storia, saputo adempiere le condizioni dell' arte? Sai tu creare? I tipi che tu vagheggi, sai tu vestirli di carne e dar loro moto e vita? E se sì, tu sei un genio ed il tuo lavoro è immortale. Noi dunque non diremo al Guerrazzi: Esatto compilatore di tutto ciò che è fatto e circostanza, tu non hai saputo cogliere la vita intima di quel tempo; ma gli diremo: Vi è almeno una vita intima qualunque nelle tue concezioni? Beatrice Cenci non è una donna del Cinquecento, ma è almeno una donna viva, o un' astrazione, un accozzamento meccanico di diversi elementi? La quistione va posta a questo modo, chi voglia giudicare di un' opera d' arte.

Consideriamo dapprima la natura estetica dell' argomento. In che è posto il nodo, la situazione, la sostanza del fatto? Nell' innaturale amore di un padre verso la sua figliuola e nella invitta resistenza di questa. Il romanzo esser deve adunque la storia psicologica di questa bestiale concupiscenza, come si fa la storia di Werther o di Lovelace. L'origine di questo turpe ardore, le nuove cagioni che lo alimentano, le resistenze che lo

irritano, le occasioni che lo allettano, ed i perversi disegni, le seduzioni, le insidie, le violenze, da ultimo la catastrofe; ecco il fondamento sul quale dee riposare l'intrico della favola, ed il suo ordine esterno. Nè basta che queste cose mi siano rappresentate, ma ci bisogna che ciò si faccia con tutte le gradazioni. Nel dramma si può scegliere un punto determinato; il romanzo deve abbracciare tutta la serie, in tutto il minuto della sua successione, essendo la vita e la verità del romanzo riposta in quel segreto divenire, per il quale vediamo procedere e mutarsi uomini e cose senza che quasi ce ne accorgiamo: nel che sono mirabili lo Scott, il Manzoni ed il Goethe. Si può egli questo nel racconto che abbiamo alle mani? Vi è scrittore tanto ardito, che addentri e fermi lo sguardo in quella fogna? Quando i fatti hanno a lor fondamento l'innaturale e il bestiale, l'effetto estetico, che vi potete promettere da quelli, dee esser tutto negativo. Essi sono poesia, non perchè noi vi ci affisiamo con quell'estatico abbandono, col quale contempliamo ciò ch'è bello; ma perchè ci sentiamo costretti a divertirne lo sguardo, a protender le braccia quasi in atto di allontanarli, ed a gridare: Che orrore! È un'altra specie di poesia, ma è poesia: è il sentimento del bello che spunta dalla sua negazione. Ma per riuscire a questo, lo scrittore deve con fuggevole mano disegnare il turpe fantasma, di modo che al primo guardarlo l'occhio ne rifugga spaventato senza virtù di tornarvi sopra, e si generi in noi quella impressione istantanea ch'è detta il sublime dell'orrore. Se per contrario lo scrittore vi si arresti su, e vi si delizii e vi ci stia come a suo grand'agio, noi ci dimestichiamo con quelle immagini, il sublime e l'orrore vengon meno, e non rimane che un prosaico disgusto. Ond'è che di tali situazioni voi potete ben farne una storia, gli antecedenti di

un romanzo o di un dramma com' è il delitto di Edipo, un episodio rapido alla maniera di Dante, un tratto fuggitivo che lasci intravveder tutto l'altro alla fantasia atterrita, ma voi non potete farne un romanzo. E che situazione da romanzo è mai quella, che non si può dispiegare in tutta la sua ricchezza, che v'impaccia ad ogni passo, ed a cui non potete alzare tutto il velo che la ricopre? Una delle più sublimi scene del teatro greco è il lungo grido d'orrore, che manda fuori Edipo con la natura e con gli spettatori, quando si fa manifesto il suo inconscio delitto. Ma che sarebbe stato, se Sofocle avesse voluto far soggetto di tragedia le incestuose nozze? Quando si conosce il segreto obbietto della fatale passione di Mirra, la donzella muore, ed il sipario cala. Fatemi dunque un romanzo dell'amore di un padre verso la figlia! Ma che dico amore? è una bestiale libidine suscitatasi nelle vecchie carni, senza che il disgusto sia pur temperato da quella profonda pietà che desta sempre la vera passione. Che è dunque avvenuto? Il Guerrazzi, comechè audacissimo e vago del mostruoso, non ha osato di guardare per entro alle riposte latebre di questa situazione e seguirla nel suo naturale procedimento e cammina a sbalzi, omettendo per via tutte le gradazioni, e i chiaroscuri, e le mezze tinte, senza di cui non vi è l'evidenza e la pienezza della vita. Il fatto principale del racconto vi comparisce qua e là, a grandi distanze, con circostanze estreme, di cui vediamo d'improvviso la punta senza conoscer la linea che vi ha condotto. Quando al veder la figliuola puntargli la spada sul petto, il padre se ne accende di voglia, egli concepisce tale disegno, che « *il demonio, se si fosse affacciato a vedere lo inferno della sua anima, avrebbe volto altrove impaurito la faccia.* » E conchiude: « *E tu pure piegherai o ti stritolerò ad un punto anima ed ossa.* » Il

romanzo non può e non deve essere altro che il vario svolgersi di questo disegno, e le collisioni e l'intreccio e l'ultima fine a cui mena. Oibò! L'autore non se ne ricorda in tutto il romanzo che tre volte solamente, e gli spazii di mezzo riempie di fatti accessorii; nè poteva essere altrimenti, chè non osando di svolgere il fatto principale in tutta la sua ricchezza interiore, non rimanevagli altro partito, che divertire a dritta ed a manca in accidenti secondarii. Ed è da questi accidenti che scoppia tutte e tre le volte il fatto principale senza che vi sia sentore di alcun disegno preconcetto. Onde nasce quel non so che di scucito che si sente nell'orditura del racconto, non si sapendo bene dove si va e a che si tende, insino a che dopo la morte del conte la situazione si raddrizza, e Beatrice posta sul piedestallo attira a sè tutti gli sguardi.

La situazione è qui dunque inestetica, ovvero incapace di rappresentazione, implicata e ravvolta entro di sè, costretto com'è l'autore di mostrare i nudi fatti esteriori, senza che gli dia l'animo di rivelare i sentimenti e i pensieri, che sono i motivi interni di quelli. A questo difetto di subbiettività che nasce dalla natura dell'argomento, si debbono aggiugnere i difetti propri dell'autore. Il Guerrazzi non ha un ingegno artistico. Osservatore superficiale, acuto senza esser profondo, a lui manca il senso pratico, il senso del reale, così egregio nel Manzoni. Egli non vede le cose, che nella loro materiale apparenza; e quando vuole innalzarsi all'ideale, riesce nel mostruoso, cumulando sul capo di un solo personaggio diverse qualità superlative piuttosto accozzate, che fuse insieme. Quindi i suoi personaggi principali sono veri mostri nel senso latino della parola, come Beatrice e Francesco Cenci, e Luciani e Clemente, concezioni fredde ed astratte,

costruzioni artificiose, che di rado hanno in sè alcun contrasto, alcun chiaroscuro. Questo difetto di spontaneità e di movimento si sente pure ne' personaggi secondari, tutti di un pezzo, fatture grossolane e meccaniche, parto della riflessione anzi che del sentimento. Che stupendi caratteri avrebbero potuto essere Virgilio e Lucrezia e Giacomo e Luisa e Guerra e Marzio e Alessandro e soprattutto Virginia! Essi sono egregiamente concepiti: ma il concepire è poca cosa nell'arte e la rappresentazione è il tutto. Che un carattere debba essere così o così, è uffizio del critico, ma il farlo così o così è proprio del poeta. Scegliamo ad esempio uno de' personaggi, intorno a cui il Guerrazzi si è più travagliato, Francesco Cenci: noi potremo agevolmente scorgere da quest' uno la sua maniera di concepire e rappresentare. Francesco Cenci ha in sè del sangue latino; è una tempera d' uomo straordinaria. Dotato di una forte volontà, d' ingegno vivace, di varia erudizione e dottrina, e vago di fare impressione sugli uomini, ei si rivolge dapprima al bene. Ma i tempi pessimi ne lo ritraggono, e drizzando verso il male le forze del suo animo, sparge tutto intorno la fama ed il terrore di sè. Ne' vecchi anni anche di questo vien sazio, e tu lo vedi ricercando nel delitto un raffinamento che vellichi il suo senso ottuso. Egli misfà senza violenza, senza passione, per consuetudine, per libidine, per passatempo di gran signore annoiato, e si frega le mani e si dimena all' impazzata, allorchè gli vien fatta alcuna cosa non dico di cattivo, ma di piccante, di straordinario: lo diresti l' artista del male. Questo carattere è mirabilmente poetico, quando tu me lo comprendi nella sua totalità, e vi trovi tanta ricchezza di situazioni, tanta profondità ne' passaggi e nelle gradazioni che puoi facilmente alzarlo all' altezza di un

esemplare, dal quale traluca una delle facce della vita umana. E poetico è ancora questo carattere, allorchè tu me lo cogli nell' istante del passaggio, quando il Cenci sdrucciola la prima volta nel male, disgustato e ristucco del bene, situazione maravigliosamente bella, o quando fa del male un'arte e lo conduce sino alla stravaganza del grottesco. Ma quanto è di poesia in questo carattere è già passato; e noi ci abbattiamo in Francesco Cenci, proprio allora che è divenuto affatto prosaico. Quando lo vediamo, entrato appena in iscena, sciorinar bestemmie non sappiamo se più stolte o più turpi, noi ci domandiamo trasecolati di dove ècci piovuto quest' uomo; e ci sentiamo talora tentati a crederlo fuor di cervello e fuggito dall' ospedale de' pazzi. Francesco Cenci ci comparisce dinanzi, quando la sua malvagità è scompagnata di ogni grandezza, di ogni passione, di ogni rimorso; quando non è più in lui, nè fuori di lui alcun contrasto che dia rilievo a ciò che è in lui grande. Le sue geste sono, incrudelire nella famiglia, far cadere in qualche trabocchello alcun malandrino, seminar zizzanie e scandali, tendere insidie ed ordire intrighi: Francesco Moore a petto a lui è un eroe. Ricchissimo, potentissimo, circondato di satelliti, non è mai che alcuno si attenti di fargli contrasto, ed a vederlo braveggiare ad ogni tratto e lanciar grandi frasi, ti par proprio un sozzo vecchio corrotto e depravato che si diletti di spaventar la sua donna con racconti incredibili di quotidiane libidini. Un assassino ha pure la sua poesia, quando si gitta disperatamente a morire tra le armi soldatesche; a lui manca pur questa volgare grandezza. Uno scellerato è tollerabile in un lavoro artistico, quando ci desti per alcun suo lato un'ammirazione mista di terrore; e possiamo recarne ad esempio Riccardo III, Jago,

Egisto, Macbeth, Filippo, il Corsaro di Byron. Che cosa ammireremmo in Francesco Cenci? Forse le sue vanterie? o la sua pedanteria? o le sue bestemmie? o l'astuzia? Forse l'aver bene avviato un ratto? o l'aver fatto morir un pover uomo arso vivo? e messo male tra marito e moglie? e fatto cascar nella rete Olimpio? e adescato al male un semplice di prete? Scendiamo ad un particolare. Il Cenci vuol sedurre la figliuola, pervertendo in lei ogni senso morale. Ciascuno ricorda la mirabile scena di Alfieri, nella quale Egisto induce al delitto Clitennestra: Egisto per profonda conoscenza del cuore umano e per satanica malizia ci si mostra emulo di Jago. Ma il Cenci è un seduttore assai novizio nel mestiere. Egli confida tanto nella sua eloquenza, che non reputa necessario di dare alla figlia lezioni quotidiane. Spia il momento opportuno. Ed in Chiesa con avanti la bara del figliuolo ucciso da lui, quando Beatrice, accusandolo altamente, chiama sul suo capo la vendetta di Dio, momento opportunissimo come vedete, il Cenci dopo aver fatto il gradasso con un Cristo di legno, recita alla figliuola attonita una filastrocca di bestemmie in forma di sentenze, che sembrano appiccate insieme ed imparate a memoria; e quando crede di aver fatto impressione, compie una predica filosofica con alcune dolcezze arcadiche: « Beatrice, te sola amo... tu sei lo splendore della mia vita... te... » e senz'altre cerimonie le si accosta per abbracciarla. Ma che vuole questo vecchio pazzo? Crede egli che le sue parole possano altro, che crescer l'orrore e lo schifo e il puzzo che gitta di sè? Beatrice dà indietro inorridita: pure il vecchio non cede, e si riserba una seconda predica per un'altra volta; infino a che per disperato ama meglio aver a fare con Beatrice dormente. Ma mi pento di aver potuto parlare ridendo di queste infamie, colpa

del Guerrazzi che ha saputo ornarle di ridicolo. E in verità il conte Cenci desterebbe il riso, se non destasse un supremo disgusto.

Nondimeno in questo carattere, così com'è concepito, vi è pure un lato di altissima poesia. È un uomo che si pone al di sopra dell'umanità, che si getta sotto a' piedi tutto ciò che è più venerato, che ha innalzato la sua malvagità a sapienza filosofica, che dalla sua altezza di scellerato guarda con compassione e disprezzo, dal Papa in giù, tutto il genere umano; le sue parole sono scherni, il suo riso è satanico. Certo qui vi è tutta la grandezza, tutta la verità del Mefistofele: il Don Giovanni è un frammento di questo carattere. Ma ecco la differenza. Il Don Giovanni è un tipo immortale che ha un profondo significato nell'arte moderna, uscito com'è tutto vivo dall'intimo stesso della società. Il conte Cenci è una concezione abortita per manco di calore, è una idea che non giunge mai ad incorporarsi, una idea nobile e profonda che trapela qua e là disotto alla rappresentazione tutta rimpiccinita e goffa e plebea. Lo scherno del Cenci è triviale, grossolano, senza significato, puro sfogo di bile; laddove lo scherno del Mefistofele coglie sempre nel vivo alcun lato della vita. L'ironia dell'uno procede troppo alla svelata, pende spesso nel declamatorio, si continua tropp'oltre, ed è frastagliata di bestemmie e d'invettive che troncano il riso; l'ironia dell'altro è leggera e quasi sfumata nella forma, ma così seria ed incisiva nel suo significato, che ti fa crollare il capo e meditare. Quello che manca al Guerrazzi non è tanto la concezione quanto la rappresentazione. Egli non ha l'intuizione immediata e diretta del fantasma, e non vi si affisa e non se ne innamora; di rado lo coglie mobile e vivo, di rado la metafora scintilla spontanea dal di dentro della visione

poetica. Onde, in luogo della schietta e limpida esposizione omerica, tu lo vedi correr di cosa in cosa, cercar rapporti lontani, ed uscir fuori con comparazioni e metafore sbrigliate e strane, che sorprendono senza illuminare. Niente di natìo e di semplice: il Guerrazzi è come un parassito sazio e di cattivo gusto, a cui il cibo non sa più, se non sopraccarico di spezie e di aromi che dileticbino il suo palato; le cose più comuni e volgari egli studiasi di esprimerle in forma inconsueta e peregrina: mostri sono le sue concezioni, mostro è il suo stile. La sua mente è sì mobile, che talora gli avviene di dimenticarsi affatto del fantasma e di correr dietro all' altra cosa cui lo rassomiglia. Ecco in che modo descrive il tramonto del sole. « Le vette de' campanili, le cime de' monti, le nuvole lontane pareva si affaticassero a ritenere un palpito di raggio, in quella guisa stessa che i cari parenti da balcone, da loggia o da colle sventolano al pellegrino che si allontana un panno bianco, finchè la sua forma non si confonda colla bruma della sera... Oh Dio! Egli è presso a sparire; gli occhi della madre, offuscati dalle lagrime, non lo distinguono più; ella se le asciuga col velo per rimirarlo ancora; adesso ella li tende più alacri che mai... ahimè! il suo figliuolo è sparito — quando lo rivedrà? » Voi vedete che il Guerrazzi preso da improvvisa tenerezza tien dietro con l' occhio al pellegrino, ed ha dimenticato quel povero raggio, il *palpito* di quel povero raggio. Il vero poeta è signoreggiato da' fantasmi che egli evoca e vive nel mondo della sua fantasia; ma il nostro scrittore distratto ed indocile non ci sa stare, e sembra un uomo preoccupato, il cui orecchio riceve i rumori vaghi delle voci intorno, ma il cui animo è altrove. Il racconto non gli pare altra cosa che una bella occasione per cacciar fuori tutto quello che gli brulica

nel cervello, per disfogar la sua bile, per mettere su le sue opinioni con un' aria tra il predicatore ed il satirico. Dee egli dire ch'è sera? Ed eccoti un' elegia sulla morte delle umane cose, e poi un saluto alla Luna, e per giunta, un pezzo di storia romana ed un bisticcio sulla città eterna. Ti deve dire che Luisa amò Giacomo, perchè lo sapeva fuor di misura infelice? E vien fuori una dissertazione sulle qualità della donna, sul culto di Maria, sulle corti di amore. Dev'egli descriverti la bellezza di Beatrice? Aspettati un discorso sulla bellezza e sull'amore. Le quali digressioni sono spesso nel fondo vuote generalità e luoghi comuni, alla cui volgarità fa un grottesco contrasto la pompa delle frasi ed il lusso delle metafore. E perchè il Guerrazzi non sa vivere in mezzo al concreto, e sente il bisogno di uscirne e di correr subito al generale ed all' astratto, tal che innanzi ad una bella ti ragiona di bellezza, innanzi ad una donna generosa ti parla delle virtù del sacrificio, e se vede il Tevere, ti fa un compendio di storia romana? Perchè egli non sa obliarsi nelle creature della sua fantasia, non le ama, non si prostende innanzi a loro, come il pittore innanzi al S. Girolamo da lui dipinto: e non si sente turbato al loro cospetto di quel misterioso e sacro turbamento, che dicesi estro. In luogo di dire alla sua creatura: Sorgi e cammina, lasciandole tutta la sua libertà di persona, e contentandosi di accompagnarla con l' occhio e di scrivere quello che vede, l' autore dice: Tu sei la mia fattura; tu mi appartieni; e la tiene perpetuamente in tutela, intromettendosi ne' suoi movimenti e mescolando sè nel suo linguaggio e nelle sue passioni, sì che all' udir Beatrice inveire contro la Lupa, e difendersi con tutti i luoghi topici del verisimile e degli aggiunti, per poco non diresti che ti sta innanzi lo stesso avvocato Guerrazzi in

gonna. Le sue creature non sono per lui, come pel Tasso, persone vive, che egli vede, a cui parla, ma vane ombre ch' egli fa e disfà, balocchi e trastulli, che in un momento di buon umore dispone così o così, insino a che ristucco del giuoco te li pianta là, e fantastica e declama tutto solo per ritornar al giuoco e per ismettere un' altra volta. Questo continuo va e vieni, che nell'Ariosto ha un profondo significato e che i moderni chiamano umore, a cui mira talora il Guerrazzi con palese ambizione, senza pervenirvi giammai, non è in lui altro che levità di fantasia, potenza creativa in difetto. Di rado egli vede il fantasma in sè stesso, nella purezza de' suoi lineamenti, nella sua semplice verità, ma spesso va a cercarlo in altri obbietti anch'essi vaghi e confusi. Nè mi fa maraviglia ch'egli abbia avuto ammiratori del suo ingegno, ma non discepoli; non ci essendo cosa che repugni tanto all'arte moderna, quanto questo spesseggiare rettorico di tropi e di figure. Noi non abbiamo più un mondo poetico: le antiche favole sono ite via; Giunone, Cupido, Minerva non sono più termini di paragone; il paradiso, gli angioli, il sole, la luna, le stelle sono materia rettorica vieta ed esausta; i fiori, i mari, i monti, le valli, gli uccelli, le fonti sono state percorse in ogni verso; prosopopee, personificazioni, invocazioni, allegorie sono freddi artifizi, che non destano più illusione; il nostro universo poetico è un vecchio repertorio di pensieri e di frasi, dove tutto è oramai trito e ripetuto a sazietà e perciò senza effetto. Fra la natura e il poeta s'era messo di mezzo tutto questo frasario tradizionale che non ha più senso, tutta intera una serie d' immagini e di comparazioni di seconda mano; e la poesia moderna è risorta, quando ha osato di scuotere da sè tutto questo linguaggio di consuetudine e porsi in libera e diretta comunicazione con la

natura. Veduta la natura da presso, come la vede il fanciullo ed il popolo, noi abbiamo riacquistata la freschezza della prima impressione, e le nostre immagini son tornate giovani e schiette. Alle perifrasi abbiamo sostituito i vocaboli propri, all'eleganza l'evidenza, alla cantilena l'armonia, alle comparazioni la rappresentazione, all'artificiato il naturale: leggete il Leopardi ed il Manzoni maestri di semplicità e di verità. Ma il Guerrazzi ha voluto metter mano in questo vecchio repertorio: e che ci ha trovato? Quelle immagini erano prima comparse nella candida semplicità della prima impressione: i poeti posteriori le ripulirono, le ornarono, le illeggiadrirono; poi vi si aggiunse il belletto, si raffinarono, si esagerarono. Che ha fatto il Guerrazzi? Ha aggiunto il falso al falso, il liscio al belletto; esagera la metafora e te la conduce fino alla più prosaica realtà; onde il raffinato, l'acuto, l'eccessivo, il *mirabile monstrum* del suo stile, con che ei s'industria di dare novità al vieto e splendore alla ruggine. Prendiamo ad esempio la descrizione ch'ei fa della bellezza di Beatrice. Bellezza divina, angelica, celeste sono ormai luoghi comuni; il Guerrazzi s'ingegna di trovar qualcosa di nuovo; e che trova? « Era bella, come il pensiero di Dio, quando mosse innamorato a creare la madre de' viventi: — era cara quanto i suoi ricordi. » Che cosa vedea l'autore, quando scrivea così? Egli non vedea nulla, nè Beatrice, nè il pensiero di Dio. E noi non vediamo nulla. Ci sta dinanzi un' astrazione filosofica, anzi che una visione poetica. Egli ha diviso da Dio il suo pensiero e ne ha fatto un essere: rimane a dargli una faccia. Noi immaginiamo più o meno il Cristo, lo Spirito Santo, il Padre eterno; chi mai ha immaginato il pensiero di Dio? «Cara quanto i suoi ricordi; » che cosa sono i ricordi del pensiero di Dio o della madre de' viventi?

Gli antichi aveano legioni d'Iddii e di Dee per dare un'immagine ideale della bellezza, ciascuno con la sua faccia, co' suoi attributi, con la sua storia; noi abbiamo l'angelo e Dio, e il Paradiso, e il cielo, e il sole; ma tutto questo è rancio pel Guerrazzi, ed ei mi trova il pensiero di Dio; il qual raffinamento di stile voi non potete cansare, quando vi ostinate a rimanere in un mondo poetico inaridito. Così la bocca sinora si è rassomigliata alla rosa, il fiore prediletto de' poeti, e rosee guance, labbra rosate sono modi scesi omai fino nelle conversazioni volgari. Come si fa dunque? Rappresentatemi il fantasma come lo vedete con la vostra fantasia, o descrivetemi l'impressione che produce sopra di voi: in questa guisa voi canserete sempre il vieto ed il comune. Ma no. Il Guerrazzi vuol farmi assolutamente un paragone, e rassomiglia la bocca non più alla rosa, ma ad un fiore testè colto in paradiso, tutto fragante di divinità! Che cosa è egli questo fiore? E noi rispondiamo; deve essere qualche cosa di bellissimo: ora il deve essere è un semplice giudizio della mente, che non ha in sè niente di estetico. Il fiore di paradiso non è, come la rosa, un obbietto determinato e chiaro, ma un non so che, e se giungiamo a dargli una figura, egli è perchè lo supponiamo simile alla bocca e gli diamo quella forma e quel colore. Allorchè noi facciamo un paragone, vogliamo che il secondo termine ci aiuti a immaginare il primo; ma qui la comparazione è a rovescio, ed il primo termine ci dà una immagine del secondo. Ma eccotene un'altra. I poeti hanno finora considerato il riso come l'espressione spirituale ed ideale della bocca; ma ciò è troppo volgare, ed il Guerrazzi attribuisce quest'uffizio alla fragranza della bocca, la quale diffondendosi intorno alla persona, fa reputarla non terrena creatura: così da oggi innanzi consulteremo non più i nostri occhi, ma i nostri nasi.

Ma questa poi è novissima. La Beatrice ha sul mento la fossetta, e sapete voi perchè? Perchè l'Amore dalle mani di rosa appoggiandole il dito sul mento per contemplare la sua gentile fattura, le lasciò la fossetta; segno veramente d'amore. Ecco il Dio Amore ritornato in iscena dopo lungo esilio con le mani di rosa e col dito sul mento delle fanciulle! Il Guerrazzi è grande fabbricatore di nuovi Dii; nè vi è quasi descrizione che non vi si senta la fragranza di qualche ignota divinità! « La Preghiera potrebbe ben riposare su quella fronte per librarsi quinci più pura verso il trono di Dio. La Sventura, meno audace di Cupido, batte le ali intorno alla fronte, ma le vien meno lo ardimento per lasciarvi sopra una traccia inamabile e passa oltre. » Che la Sventura batta le ali intorno alla fronte è una forma di dire poco semplice e castigata, pure vi è entro alcuna ombra di verità quanto all' impressione; ma che per tema di guastare quella bella fronte, ella si arresti e passi oltre, è una pura sottigliezza, un puro giuoco di spirito, che non chiude in sè alcuna verità nè d'immagine, nè di sentimento, e mi ricorda quella famosa quartina tanto e così a sproposito ammirata nelle nostre scuole.

Qui giace Eugenio, il folgore di Marte,
Che le schiere ottoman' vinse e conquise:
Temè di lui la morte; usò quest'arte:
Pria l'immerse nel sonno e poi l'uccise.

Ma ecco un'altra novità! Finora gli occhi sono stati chiamati le finestre dell'anima; e quando altri ti guarda fiso e tu ti senti poco pura la coscienza, i tuoi occhi involontariamente s'abbassano e vanno scappando qua e là, come dice ammirabilmente il Manzoni; ma quindi innanzi non sarà più l'occhio che tradirà i nostri segreti, ma il petto; e noi, quando altri ci guarda, ci

porteremo frettolosi le mani al petto per tema che l'occhio non passi oltre la carne e giunga diritto al cuore. Tale è almeno l'effetto magico che produce l'occhio splendido e acuto di Beatrice, quando considera cosa o persona. «Allora chiunque le stava davanti, se non si sentiva innocentissimo di cuore, portava frettoloso la mano al petto, dubitando che lo involucro della carne non bastasse a celarle i pensieri riposti della colpa.» Gl'innocentissimi poi lacrimavano di tenerezza! — È riuscito almeno il Guerrazzi a farci dimenticare il vecchio repertorio? In tanto fracasso di metafore trovi poi luoghi comuni da disgradarne le esercitazioni rettoriche delle scuole. La quasi parentela che è tra il cielo e l'occhio di Beatrice, formati dal medesimo azzurro e nunzii ambedue della gloria del Creatore: l'aria più chiara, il cielo più lieto ad ogni girar di quegli occhi; e la luce delle fiaccole che si raddoppia per virtù sempre di quegli occhi, il piacere che si versa a onde, la noia che soffia un alito ghiacciato sulla universale esultanza, sono un tritume di cattivo gusto, vecchia esagerazione congiunta con la nuova.

Il medesimo è a dire quanto al maneggio degli affetti. Il Guerrazzi pone studio a far gagliarda impressione sui sensi per giungere al cuore, adunando in una sola situazione circostanze estreme, che riempiono di maraviglia e di terrore. Qua vedi un fanciullo morente, e il padre ebbro di furore che gli si avventa per finirlo, e la figliuola che gli punta la spada sul petto e gli dice: Padre... non ti accostare... — Là questo stesso fanciullo sulla bara, ed il padre che prova di abbracciare la figlia, e costei che urtandogli la bara addosso grida: Fra me e voi pongo il vostro parricidio. — Altrove è una grotta, dove i banditi hanno rinchiuso il conte Cenci, trastullandosi a tormentarlo con le più

grottesche invenzioni. Appresso è una mostra di tutti i generi di tortura, di cui si fa la prova sulle carni di Beatrice, quasi cadavere in una scuola d'anatomia. Ammazzamenti, latrocinii, rapimenti, arsioni, tutt' i delitti registrati nel codice penale con le circostanze più gravi, trovi qua entro. Sembra che l'autore si diletti più che altro di squadernarci davanti i più svariati spettacoli di patimenti fisici, i quali per sè non sono buoni che a ingenerare il più prosaico disgusto. Il dolor fisico non è poetico in sè stesso, ma solo in quanto vaglia a concitare le intime forze dell'animo, sì ch'elle prorompano fuori con impeto. E però stupidamente prosaica è la morte di Giacomo, ed il dimenarsi che fa il Cenci sotto la bara del figlio, è non so se più atroce o più grottesco. Nella grotta l'autore ha creduto di far grande effetto sulle immaginazioni, congiungendo col patetico il fantastico; ma quel fantastico non c'illude un momento, intravvedendosi sotto di esso uno scherzo grossolano; e quel patetico scompagnato dal rimorso e da ogni altra passione interiore, rimane puro strazio di corpo. Si crede comunemente che il difficile ed il capitale nell' arte stia in trovare situazioni che facciano effetto. E si dimentica che l'effetto non è posto tanto nella situazione presa in sè stessa, quanto nell'impressione che produce sui personaggi: l' effetto è dentro di noi, nell'anima. Che giova, che voi mi presentiate dinanzi cose orribili, quando non sapete farmene scintillare l' orrore? A che tanti colpi di scena, quando la poesia rimane nella scena e non rampolla di dentro dall'anima; quando voi sorprendete i miei sensi senza toccare il mio cuore? Ecco: voi ci ponete dinanzi un padre, una figlia, un fanciullo nelle più pietose condizioni e sembra quasi che voi ci vogliate così apparecchiare alla pietà, e ci gridate a piena gola: Attenti,

lettori, chè ora vi farò piangere. Ben piangono i vostri personaggi; il lettore non piange mai: non mancano le situazioni patetiche; manca il patetico. Quando l'uomo è commosso, la fantasia diviene vivacissima e rapida, e ci si aggruppano innanzi le circostanze più tenere, più affettuose del fatto, ingegnoso a tormentarci, infino a che l' impressione si manifesta in singhiozzi, in pianti, in gesti violenti, in moti incomposti, e poi ritorna la parola, e poi ritornano quei pianti e quei moti. Onde quel dire interrotto, disordinato, veemente, quel ripetere, quello svagare, e poi quel ripetere ancora, quei subiti passaggi, quegl' improvvisi ravvicinamenti, quelle immagini pittoresche, quei concetti ingegnosi, quelle ipotesi e quelle conseguenze tanto lontane dalle premesse, quel mescolamento di frasi incoerenti, di apostrofi, d' interiezioni, in che è posto quello che dicesi l'eloquenza dell'affetto. Nell' Angiolo da Padova di Victor-Hugo, il tiranno annunzia alla moglie che si apparecchi a morire: qui il sostituto dell'avvocato fiscale legge a Beatrice la sentenza di morte: la situazione è nel fondo la stessa. Le parole della Veneziana sono eloquentissime e pietosissime, quantunque ci si senta quella prolissità sazievole, che è difetto proprio dello scrittore francese, e la fantasia lussureggiante e intemperante di un poeta rimaso giovane a sessant' anni. Nelle parole di Beatrice è notabile la povertà delle immagini e la volgarità dei pensieri. «Oh Dio! Dio! com'è possibile ch' io così giovane abbia a morire? Nata appena, perchè vogliono in modo tanto acerbo cacciarmi via dalla vita? Signore... Signore, qual colpa ho io commesso? — La vita! Ma sapete voi la vita a quindici anni, che sia? » Il Guerrazzi esprime i sensi di Beatrice come critico, non come poeta. Il critico ci dice che l' uomo non crede possibile una grande sventura, e si fa più volte ripetere la notizia,

quasi non prestasse fede al suo orecchio. Ma il poeta ponendo in atto la regola, non dirà: Com' è possibile ch' io debba morire? parafrasando la regola critica; ma dirà per esempio:

> . . . . . Come
> Dicesti? egli ebbe? non viv' egli ancora?
> Non fere gli occhi suoi lo dolce lome?

rappresentandoci in un fatto concreto il generale della regola—«La vita? Ma sapete voi la vita a quindici anni, che sia?» Dante sapea che sia la vita, quando al Cavalcante sepolto nelle eterne tenebre fa dire:

> Non fere gli occhi suoi lo dolce lome?

Ma voi, quale immagine mi avete voi trovato per rappresentarmi la vita di quindici anni? Le vostre parole non sono che il tema, l'arido tema di quello che dovevate rappresentarmi. Confortandola il confessore, Beatrice risponde: Ma il modo, padre mio, ma il modo.... oh; e più appresso « E l' infamia, padre, l' obbrobrio rovesciato sulla mia memoria?;» e da ultimo « Ah! a morte! » e sviene. Vi è qui quello che io ho chiamato l'eloquenza del dolore? Quando altri si trova in così trista condizione, il suo pensiere è rapito in qua e là da una doppia onda. Da una parte il presente ti tira a sè, e mai non ti si è affacciato sì bello, come ora che sei presso a perderlo. Dall'altro ti si erge dinanzi il lugubre apparato, il patibolo, il carnefice, la folla, e quelle imprecazioni, quel mostrare a dito, quegli sguardi pieni di curiosità, di una crudele curiosità: e in tanto tumultuare confuso d' immagini ne scoppia fuori qualcuna, che ha virtù di richiamar tutte le altre. E voi non dite allora: Ma il modo, padre mio, ma l'infamia! obbiezioni ridotte ad una espressione

algebraica, senza colorito, senza immagini, senza sentimento. Chi parla così mostra che innanzi alla sua fantasia non si affaccia nè quel modo, nè quella infamia. Che debbo poi dire delle esortazioni del confessore? Se lo scrittore avesse voluto rappresentarmi un prete uso a questi uffizi, e che confessa, comunica, dice messa ed assiste i moribondi con la tranquilla e stupida indifferenza di un ministero degenerato per la consuetudine in mestiere, se avesse voluto pormi questo prete di rincontro a Beatrice, come una ironia, bene sta. Ma il cappuccino è un uomo che ha mente e cuore e pratica della vita: e sapete voi che cosa sa dire a Beatrice? « La vita è soma che va crescendo con gli anni. Felici i non nati a portarla!... leviamoci presto da questa mensa, dove i cibi sono cenere e bevanda le lacrime... mille vie appresta la Provvidenza per uscire di vita; una sola per entrarvi; la più sollecita è la migliore; ma benedette tutte, purchè conducano al paradiso... Che cosa sono i secoli davanti al soffio del Signore? La fama passa e il tempo che seco se la porta. Sopra la soglia dell' Infinito gli anni non si distinguono neanche come polvere. Volgi, o figlia, il tuo sguardo al cielo e dimentica le cose terrene. » Grazie, grazie, padre santissimo: tutte queste cose noi le sapevamo e sapevasele Beatrice. Ella dice: sapete la vita a quindici anni che sia? e voi rispondete: la vita è soma che va crescendo con gli anni. L'infelice innocente sente risonarsi all'orecchio le imprecazioni della folla: ecco la parricida! e voi rispondete: « questi sono i pensieri della polvere. La fama passa e il tempo che seco se la porta. » Ah! voi siete ben crudele con questi vostri luoghi comuni, che sembrano rubati al discorso che tenea apparecchiato il sostituto dell'avvocato fiscale; e ben fece costui, udita la vostra orazione, a riserbarsi la sua arringa per un' altra occasione.

io ho perduta mia madre, e se qualche amico mi fosse allora capitato avanti, e mi avesse detto: Consòlati! tutti dobbiamo morire; il tempo va attorno con la falce; ella è felice, perchè è ita in paradiso ecc. ecc.; io gli avrei dato non so se più del crudele o dello stupido. Vi è un punto, in cui il Guerrazzi è veramente affettuoso, quando, stando egli in prigione, descrive gli affanni di Beatrice prigioniera, rappresentando nel dolore di lei il suo dolore. « O nuvoletta bianca, che traversi questo palmo di cielo che mi è dato fruire, io non vedrò quando arrivi a baciare la luna; o stella cadente, io ti ho veduto muovere, ma non posso vedere ove vai a finire; o foglia che voli sopra l'apertura del mio carcere, dove terminerà di trasportarti il vento? Farfalla, le rose che desideri, sono lontane di qui; io non vedrò quando innamorata accarezzerai con l'ali il tuo fiore diletto. » Quanta verità è in quel palmo di cielo! quanta delicatezza nelle immagini! quanta tenerezza ne' lamenti, quanta soavità nella malinconia! E, cosa rara, il Guerrazzi non solo qui è vero, ma è semplice, la semplicità è compagna della verità come la modestia è del sapere. Ma ecco rivenir su il vecchio Adamo: seguitate... « No, viva Dio; per negare la vista di queste immagini non basta che la crudeltà e la paura avviluppino nelle loro spire un'anima maligna come i serpenti di Laocoonte; bisogna che al lurido sabbato dei suoi pensieri intervengano ancora la superstizione e l'invidia; la prima, furia di fuoco, che osò di seppellir vive le tenere fanciulle, le quali, odiati i riti infecondi di Vesta, sagrificarono a Venere, alma genitrice della natura; la seconda, furia di ghiaccio, che accecherebbe il genere umano, caccerebbe dal cielo l'occhio del sole, vorrebbe insano anche Dio, perchè essa è cieca e folle. » Dunque è bastato l'animo al Guerrazzi di turbare tanta semplicità

co' serpenti di Laocoonte, col sabbato de' pensieri, con la furia di fuoco e la furia di ghiaccio? In verità nel vedere tanta bellezza così miserabilmente guasta dalla stessa mano, direste quasi che l'autore porti invidia a sè stesso, e che quando noi alcuna volta ci sentiamo inchinati a disdire il nostro severo giudizio, il vecchio peccatore si diletti di susurrarci all'orecchio: io sono sempre quel desso!

Questi difetti che abbiamo notati nella maniera del Guerrazzi, non procedono da imitazione nè da opinioni preconcette, ma dalla qualità del suo ingegno. Tutte le cose che gli passano dinanzi prendono una faccia ed un colore, sì ch'ei ti è facile di distinguer tra mille il suo modo di dettare. Non vi desideri mai splendore e ricchezza di colorito, ed in certi momenti felici abbandonandosi al suo argomento riesce semplice ed eloquente. Ne'suoi primi lavori la sua originalità è congiunta con una certa vivacità e freschezza, che non è senza attrattive; ora del suo stile egli si è fatta una maniera, una consuetudine, ed è l'imitatore di sè stesso. Si dice che il laborioso scrittore abbia posto mano ad un nuovo romanzo di nobilissimo argomento; possa egli riescirvi tanto felicemente da farci dimenticare la Beatrice Cenci!

———

SATANA E LE GRAZIE

Leggenda di Giovanni Prati.

Se uno spettatore, dopo di aver battuto le mani ad un re di corona in sulla scena, andando dietro al palco scenico, cogliesse quel re di corona, poniamo sia Agamennone, nell' atto ch' ei sta giuocando a pari o caffo con Egisto; perderebbe issofatto ogni sua illusione parendogli di vedere colà una parodia ed una caricatura di quello che si fa al cospetto del pubblico. Il simile è di un lettore che cogliesse il poeta nell' atto ch' ei scrive. Un maledetto calamaio che si riversa sullo scrittoio, un demonio di penna che incespica ad ogni tratto, uno stridulo urlo dalla via di qualche venditore, il suono quotidiano della lanterna magica nel cortile, un sigaro che non vuol fumare, un seccatore che non ti vuol lasciare, e tra un verso e l'altro una maledizione, una buona bestemmia sono spesso gli accessorii prosaici e ridicoli di una seria poesia. Giovanni Prati ha avuto il coraggio eroico di rappresentarci quello che avviene dietro il palco scenico prima che si comparisca in iscena, e di far egli stesso una parodia ed una caricatura della sua poesia. Il che si fa quando la poesia in apparenza

seria ha un fondo comico, il quale si svela con magistrale artifizio nella natura prosaica del prologo, che pare un accessorio, ed è esso il lavoro. Sicchè venuto al punto che il poeta manda all'inferno il sigaro, la musa e l'Aracinto, e pone in bocca al sigaro una flebile elegia, io mi sono fermato, e mi son detto: Diavolo! Satana e le Grazie sarà dunque uno scherzo, una mascherata. Il poeta si è voluto burlare del lettore. Pur buono che me ne sono accorto a tempo! Non sarò io quel gonzo. E leggo e rileggo. E mi aspettavo ad ogni tratto di vedere le Grazie trasformarsi in topolini, o in gatto, o in non so che altro, e Satana vanire nel fumo di un sigaro, quando mi sono dovuto accorgere in ultimo, che la concezione è di una tragica serietà, e che quel prologo vi sta... a che cosa? La verità innanzi tutto; vi sta a puro sfogo di bile. Così è. Sotto quel prologo e quella licenza non vi si cela alcuna intenzione artistica. Il poeta si è detto: Se il mio Satana passa ai posteri, vi passeranno altresì i miei nemici col marchio indelebile ch'io ho loro stampato in fronte. Certamente: e vi passerà pure qualche altra cosa: la vanità offesa del poeta. I posteri diranno: Ecco un poeta che nel concepire Satana e le Grazie, nel ritrarre le vanità del genere umano, ce ne dà senza saperlo in sè stesso un esempio. E diranno: Ecco letterati, che un tempo stavano col capo nel guscio sotto le unghie sospettose della pubblica autorità, e poi usano la libertà a straziarsi oscenamente, a modo di plebe occupandosi del loro piccolo io e tu, quando c'era una vita pubblica ed un'Italia da conquistare! Per buona fortuna è probabile che queste ignobili guerricciuole rimangano, come si dice, in famiglia; e che i posteri con in capo cose più gravi, non degnino della loro attenzione le nostre miserie.

Giovanni Prati si sente superiore d'ingegno a quelli ch'egli reputa suoi nemici: quanto a me, non so se ne abbia e quali. Certo egli esagera; e se nelle stizze umane si togliesse tutto ciò che vi aggiungiamo di nostra fantasia, molte ire omeriche diventerebbero collere di topi e di ranocchi. Il pubblico come spettatore tranquillo fa una giusta estimazione delle cose e ride di queste esagerazioni, ride a spese degli uni e degli altri; e ne ha di che. Non di meno in queste gare vi è qualche cosa di ben serio. Al tale vien detto un frizzo, un motto, una parola imprudente, senza malignità, per pura celia. Ma gli uomini sono disposti a vedere una intenzione dove non è che leggerezza, e rispondendo provochiamo risposte, sicchè a poco a poco si giunge davvero alla malignità ed alla perfidia. Se quelli che si chiamano nemici potessero vedersi e conversare alquanto insieme, s'intenderebbero di leggeri: l'uomo esaminato da presso non è così cattivo come pare e come talora egli stesso si crede. Giovanni Prati, a sentirlo, disprezza i suoi nemici, non se ne cura, non guarda sì basso; ma quel continuo dirlo ti mostra che egli è colpito nel cuore, e coloro gli turbano la serenità della vita. Pure in quei suoi dispetti niente è di serio e di profondo; le sue ire non giungono fino all'odio: sono un calore d'immaginazione che s' evapora con la frase. Ed io son certo che guardando più riposatamente la cosa e meglio sollecito della sua dignità, egli vorrà purgare una seconda edizione di questo prologo e di questa licenza.

Cominciamo noi a dare il buon esempio; dimentichiamo prologo e licenza, e tiriamo dritto alla poesia. Ella è come un palagio a tre ordini: in fondo vi è una novella, che si trasforma in leggenda, e poi la leggenda si trasforma anch'ella in qualche cosa che simula l'epopea.

Tre giusti, un prete, un magistrato, un guerriero, sono da lusinghe femminili tratti al delitto, e pentiti e confessi sono impiccati in terra e glorificati in cielo. È una novella, come la Pia e l'Ildegonda, una novella cristianissima quanto al concetto, e ricca di situazioni patetiche.

Gli antichi attribuivano all' opera di potenze soprannaturali quello che noi spieghiamo con le umane passioni. Nel medio evo l' eroe de' racconti era il diavolo tentatore, che con false apparizioni turbava gli eremiti ed i santi dalle loro pie contemplazioni. Il Prati ha congiunto insieme il paganesimo e il medio evo. Il suo Satana è un gran personaggio che non degna di scendere egli medesimo all' uffizio di tentatore ed elegge a questo le Grazie. La novella si trasforma in leggenda.

Ma al di sopra di questa lotta tra l' uomo e le potenze soprannaturali vi è un'altra lotta tra esse potenze soprannaturali, tra le Grazie e Satana. Le Grazie sono vinte da Satana, e Satana è vinto da Dio. Il racconto diviene una storia teologica del genere umano, l'antico antagonismo tra il bene ed il male risoluto in una regione superiore. La leggenda si trasforma in epopea.

Di queste diverse forme Prati ha scelto la leggenda che è come un centro che dee attirare nella sua orbita e assimilarsi quanto nel racconto vi è di epico e di umano, la novella e l' epopea.

La leggenda è il racconto di fatti individuali spiegati con l'opera di forze soprannaturali. È un genere che sorge naturalmente in tempi che l' uomo, inconscio di sè e della natura, attribuisce tutto all' opera di esseri invisibili, de' quali la sua fantasia popola il mondo. Nella leggenda trovi uomini vivi, spontanei, creduli, aperti a tutte le impressioni; i caratteri e le

passioni appariscono nell' azione, in un motto, in un gesto, senza coscienza di sè come caratteri e passioni; tal che non sapendo spiegarsi quella forza irresistibile che li trae fatalmente all' opera, s' immaginano gli uomini di essere ammaliati ed affascinati da una forza esteriore invisibile, Venere, o il Demonio, o quale si sia il nome suo. L' interesse principale cade qui dunque in quello che oggi dicesi il fantastico, e che quivi è parte di realtà. La buona fede del narratore e degli attori, una certa ingenuità e semplicità fanciullesca, una vivacità d' impressioni natia e non ancora contenuta o trasformata dalla riflessione o dalla consuetudine, l'evidenza e la personalità di quelle apparizioni che si credono reali, ed i costumi, le istituzioni, le maniere, tutti gli accessori di quel mondo primitivo concordanti con quell'appassionata ignoranza, costituiscono il fondo poetico dell'antica leggenda. Tale è la mirabile leggenda del Carbonaio presso il Passavanti, dettata con una evidenza di fantasia ed un vigore di stile che ti ricorda la divina Commedia, leggenda anch' essa, o per dir meglio, l'epopea della leggenda.

Questo genere nasce naturalmente, e naturalmente sen va. L'epopea cade nel romanzo, e la leggenda nella novella. I caratteri e le passioni, come motivi interni dell' azione, sono ora rappresentati in tutte le loro gradazioni, in tutto quell' avvicendarsi d' impulso e di resistenza, in che è posto il maggiore attrattivo di questo genere. Il quale perisce per la sua propria esagerazione, quando degenera in un' analisi di passioni prosaica e rettorica, e l' azione vi sta a dare risalto ai sentimenti, e le osservazioni tolgono il luogo alla rappresentazione.

Allora si ritorna alle forme antiche, e la poesia si

rinsanguina. Ricomparisce l'Olimpo e Satana: la novella si marita con la leggenda.

La leggenda moderna è lo stesso che l'antica? Quando leggiamo il racconto del Carbonaio, nessuno domanda: che cosa ha voluto fare l'autore? L'autore ha voluto raccontare un fatto: ecco tutto. Ma quando Prati in luogo di descriverci le passioni che condussero quei tre giusti al delitto, vi caccia in mezzo le Grazie e Satana, non ci è lettore che non domandi a sè stesso: che cosa ha voluto far Prati? Il lettore volgare ragiona così: « Prati sa che quei tre giusti furono sospinti al male dalle loro passioni: ficcarci in mezzo le Grazie che si fanno donne per sedurli, la è troppo: non ce la darà ad intendere. Le Grazie sono ombre ed apparenze, sotto il cui velo ha voluto adombrare qualche profondo concetto.» Ed eccoti i lettori tutti dietro al concetto di Prati; e chi gliene affibbia uno, chi un altro, in mezzo alle alte risa di due persone, del Fischietto e del Poeta. Il Fischietto nella sua qualità comica è il ghigno del secolo decimonono che guarda con una curiosità poco riverente alla nudità delle Grazie, e le trova poco decenti, si beffa di Satana spauracchio de' nostri maggiori, e volgendo un'occhiata di compassione al poeta, si stringe nelle spalle e conchiude: è matto! Il poeta conscio egli solo del suo segreto se la ride sotto il muso, con l'aria di chi ci dica: stillatevi pure il cervello; non l'indovinerete. Ma Prati ha veramente un segreto? Ha voluto egli celare sotto la sua finzione una verità teologica o filosofica o morale? Se così fosse, mi permetta che alla mia volta io rida di lui. La critica italiana è dunque caduta sì basso, che noi non possiamo gustare una poesia, se non vi peschiamo sotto un concetto scientifico? Noi non concepiamo ancora la poesia come arte; non ci contentiamo ch'ella ci dia ciò che solo può darci, un

godimento estetico, e ci avvolgiamo stagnanti in opinioni permesse appena a' tempi di Vincenzo Gravina. Volete sapere qual è il concetto di Prati? Io posso soddisfare la vostra curiosità. « Quello che fa cadere principalmente la donna, è la vanità; quello che fa cader l'uomo è l'amore sensuale. Nelle Grazie è simboleggiata la donna; ne' tre giusti è simboleggiato l'uomo, corrispondendo que' tre a' tre ordini in cui si partiva l'antica società, sacerdoti, magistrati e guerrieri. » Diamine! e non altro? domanderà il lettore, che Dio sa dove era ito con le sue speculazioni. E non altro. Concetto che non solo non è poetico, ma nè tampoco scientifico: noto *lippis et tonsoribus,* esso è divenuto proprietà del senso comune, buono al più ad essere la moralità di un racconto per fanciulli. Che il vecchio Esopo spiegasse sotto il velo della favola alcuna verità morale ai suoi contemporanei, è naturale in tempi che il pensiero era ancora poesia, ancora inviluppato ne' miti; ma che oggi si domandi alla poesia per suo passaporto questa specie di *fabula docet,* un insegnamento o uno scopo morale, come si dice, gli è un falsificare ad un tempo la morale e la poesia: ciascuna ha la sua verità e la sua ragion d'essere in sè stessa. Egli è vero che per Prati, che è uomo d'ingegno, questo concetto è qualche cosa di sopravvenuto e di appiccato, rimaso fuori della poesia, e perciò impossibile a cogliere, potendo da un racconto cavarsi le più diverse sentenze morali. Il Tasso apponeva un'allegoria alla sua Gerusalemme per secondare l'andazzo critico del suo tempo; ed il Prati spaccia il suo segreto a quelli che nella poesia vogliono trovare un segreto.

E non di meno il lettore ripete pur sempre; che cosa ha voluto far Prati? La domanda è giusta; perchè il lettore moderno non può accettare le Grazie e Satana

nel loro senso immediato, e vi ci vede un senso occulto. Ed anche il poeta. Lasciamo star Satana; forse Prati crede al diavolo; e forse quando si è lasciato ire a quel maledetto prologo, non era lui, ma qualche demonio tentatore che suggerivagli: scrivi, scrivi: la vendetta è più dolce del mele, come dice Omero. Tal sia: ma alle Grazie almeno egli non ci crede. Erano realtà: ora sono per il lettore e per lui una forma vuota. Il poeta moderno può accogliere nella sua poesia le forme mitologiche di tutti i tempi; ma a patto che quelle forme divenute vacue e libere sieno da lui riempiute di un nuovo contenuto, sieno ricreate. E così il Minos ed il Cerbero di Dante non sono una imitazione letteraria del Minos e del Cerbero classico, ma una seconda creazione. Ora questo nuovo contenuto non deve essere già un concetto astratto, una verità morale; poichè la poesia non è spiegazione, ma rappresentazione della natura, e dee ritrarmela com'ella è, mobile e viva, e non come concetto o pensiero. Se il nuovo contenuto è un'astrazione, quelle forme rimangono fuori di essa, e sono semplici allegorie, segni esteriori, caratteri algebraici di un concetto che non è in loro. Il contenuto dee essere forza intima, vita ed anima, che riempia di sè quelle forme; e se pur volete chiamarlo concetto, sia pure, non disputiamo di parole; ma sia il concetto vivente, com'è il concetto di Dio nella natura, e come dev'essere il concetto dell'Artista nelle sue rappresentazioni, ne abbia o non ne abbia coscienza. Se il concetto rimane nella sua purezza o astrazione, la forma in cui lo simboleggiate, è una personificazione, non una persona; è l'idea, non l'ideale; è la Teologia, non è Beatrice. Ora le potenze soprannaturali o mitologiche nell'arte moderna non sono questo o quel concetto filosofico, ma le stesse forze della natura e dell'uomo estrinsecate e fatte persone.

Vi è stato un tempo che l'arte moderna ha disdegnato questi mezzi, e si è contentata di rappresentarci le passioni ed i caratteri nella loro realtà terrestre, sprezzando il *Deus ex machina* di Orazio. Oggi gli artisti si son messi per due diversi indirizzi. Alcuni seguono per la stessa via, e vaghi di novità in un campo esausto, mancano di semplicità e di naturalezza, portando le passioni fino all'ultimo raffinamento; e li vedi scendere negl'infimi ordini della società, e correre Africa ed America in cerca di altri orizzonti e di altre impressioni. Alcuni stanchi di questo subbiettivismo, sentono il bisogno che la poesia riabbia una mitologia, e quelle passioni rappresentano al di fuori, giovandosi a quest'effetto di tutte le antiche finzioni. Goethe compendia in sè questi due indirizzi: cominciò col Werther e terminò col Faust. La mitologia di Goethe ha in sè un contenuto moderno; Mefistofele non esce dall'umano, ed Elena stessa non è la realtà classica, ma una apparizione, un fantasma, dal di-dentro del quale si gitta fuori Byron radiante di luce. Nè il fantastico nuoce alle passioni; la leggenda non uccide la novella; e vaglia ad esempio Faust e Margherita. Egli è questa viva rappresentazione de' caratteri e delle passioni umane sotto un velo in apparenza allegorico, che rende così popolare il libro di Goethe, e ci fa chiamar Divina la Commedia di Dante. E qui è il difetto capitale della poesia di Prati. Vi manca un vero movimento ed antagonismo di passioni, senza di cui non si possono esplicare le forze interiori che animano i suoi personaggi, i quali rimangono perciò semplici personificazioni.

Le Grazie sono divinità scadute, e simili a'nobili dei nostri giorni, baroni senza baronie e duchi senza ducati, elle sono deità senza adoratori. Tutto ciò che la Divinità ha di esterno, rimane ancora, la rosea zona e le

vaporose erbe dell'Aracinto. Ma l'elemento terrestre è già penetrato in loro; si tengono ancor Dee in mezzo ad un mondo mutato, e sospirano la prima grandezza. Il desiderio di un passato impossibile affretta la loro caduta, cancella ogni orma di divino, e le fa terra e cenere: Satana non fa che svolgere un germe già preesistente in esse. È una concezione stupenda e direi anche nuova, se non fosse già lampeggiata innanzi a Lamartine nella sua Caduta di un Angiolo. È l'antitesi del concetto dantesco: non è l'umano che a poco a poco s'innalza al divino, ma è il divino che scende nel terrestre; è il paradiso che rovina in Malebolge. Ma Prati non ha avuto una chiara coscienza di questa concezione, e se n'è sbrigato con una inconcepibile leggerezza. Se egli l'avesse bene studiata e vagheggiata, avrebbe capito che vi si richiedeva intorno molti anni di lavoro, e che sarebbe bastata questa sola poesia ad allogarlo tra'grandi poeti italiani, da'quali è tanto ancora lontano. Egli ha creduto che a rappresentare la divinità delle Grazie bastasse il dire le dive sembianze e la diva Talia, ed Eufrosine divina, e gli orecchi divini, e che a rappresentarle terrestri bastasse mutar loro il nome e farle piangere ed ululare. Vi è un punto in cui le Grazie sembrano prese d'amore per i tre infelici traditi, ed io che seguivo scontento l'andamento cronologico di un'azione arida e prosaica, bravo Prati! ho esclamato: qui comincia ad aver coscienza del suo soggetto. E volendo pregustare con l'immaginazione il diletto che mi attendevo da'suoi versi, andavo fantasticando tra me: «Ecco, le Grazie amano i tre che avevano preso a sedurre. Elle son donne, e la divinità non è morta ancora: vi è in loro la dea e la donna, il cui contrasto si rivela in ciò che vi ha di più poetico, nell'amore. Ed è l'amore un sentimento nuovo ancora per le vergini Grazie, che ha per

loro tutta la poesia e la giovanezza della prima impressione. Vi è tutta l'ebbrezza e la voluttà della terra congiunta con la celeste serenità, col sentimento de'cieli; è l'amore di un essere che si sente ancora Dio, ed è già uomo. Qui la situazione si muove e l'interesse comincia; nell'antagonismo de'due elementi raggia fuori la vita; non è più una morta concezione, sono caratteri e passioni.» Ma ohimè! tutto questo rimase un bel fantasticare. Prati sembra non si sia pure accorto di avere alle mani una maraviglia di situazione, e si è spacciato in quattro versi:

Piango, sclamò, dell'amor mio. Già parmi
D'esser fatta terrestre, e mi conturba
Ogni cosa del mondo. E tu pur gemi,
Aglae, con me. Chè prode era e gentile
Quel tuo diletto, e noi misere e stolte
Li tradimmo così!

L'amore non è qui una passione, è una cosa morta, una scolorata generalità, come tutta la concezione: il contrasto è nelle parole; l'occhio del poeta non ha guardato nel loro cuore, nè le ha innanzi nel loro turbamento; non vi è un'immagine; niente vi è di affettuoso, « Piango dell'amor mio! » Ed è la prima volta che la *divina* Eufrosine piange! è la prima volta ch'ella sente amore! « Già parmi d'esser fatta terrestre. » È la prima volta ch'ella sente in sè qualche cosa di nuovo, che non sa spiegarsi. E che cosa è? Un tristo sogno: « C'incatena un tristo sogno le menti. » E non vede il poeta ch'egli è appunto questo tristo sogno, che bisognava rappresentare? che qui gli si porgevano in folla gradazioni di sentimenti delicatissime e novissime, per poco ch'egli avesse sentito scaldarsi la fantasia? Sogno, amore terrestre, e piangere e gemere e tradire

non sono poesia, massime quando si ha innanzi un sentimento misto di divino e di umano, da cui poteano sfolgorare bellezze uniche al mondo. Il poeta non ha avuto quella paziente serietà, quella profonda ispirazione, che viene agl'ingegni privilegiati dall'amore alle loro concezioni. E parimente le dive Grazie infemminiscono, perchè son vane; e ad ogni nuovo passo nel male, quando la loro natura divina vi si ribella, è la vanità che le sospinge innanzi. Sicchè il poeta ha più volte l'occasione di rappresentarci questo sentimento, che è qui la sostanza e la vita segreta di tutto quello che apparisce di fuori. Una volta dice: la vanarella Eufrosine. Un'altra volta « vinte dalla lusinga de' vicini imperi. » E ancora.

La crudel Vanità che il Paradiso
Tolse alla prima Venere celeste,
Le avea domate al re della Menzogna
Ed anco impresse di divin sigillo.
Bisognava obbedirgli, onde vendetta
Trar de' regni caduti, e conquistarsi
La gentil signoria dell'universo.

Or questo è uno spiegare, non un rappresentare: la forma può essere più o meno poetica: il fondo rimane prosaico. Il poeta fa loro comparir Venere in sogno. Bene immaginato; nè vi è lettore, che qui non dica: Finalmente! ecco la dea della bellezza, che farà brillar loro dinanzi quel seducente avvenire, quel sogno dorato che mena le fanciulle a perdizione, ornato dei più vaghi colori. E noi ci aspettiamo un'affascinatrice descrizione delle glorie e le pompe e le adorazioni, e di tutte le larve e le immagini onde la vanità pasce la fantasia delle Grazie, sì potentemente che le trae ad abdicare alla loro natura. Così la vanità non è un epiteto, nè un

12

essere allegorico, « la crudel Vanità che tolse il paradiso a Venere celeste ecc. » ma un vivace sentimento che informa di sè l'anima e la precipita all'opera. La nostra aspettazione rimane anche questa volta delusa; le parole di Venere sono una esortazione, o piuttosto un arido imperativo congiunto con alcune ricordanze classiche.

> Obbedite a Satàno...
> E se vi piacque
> L'olimpic'aura e la tutela e i riti
> Di Venere materna, e andar compagne
> Delle muse immortali, ecc.
> Obbedite a Satàn.

La vanità e l'amore sono le sole due parti per le quali le Grazie possono esser dette creature poetiche: tutto l'altro è prosa. Una femmina perfida e simulatrice, che accusa e mena alla forca colui che ha tradito, può destar pure un grande interesse estetico, quando il poeta mi sappia rappresentare le tumultuose passioni della sua anima, i terrori, i rimorsi, le esitazioni e le audacie e le paure: tale è Clitennestra. Ma le Grazie fanno tutto questo con una divina disinvoltura, e non destano pietà, nè terrore, in che è posta la doppia poesia della colpa. Così esse non hanno propriamente un carattere, che aiutato dalla passione si vada dispiegando nell'azione, non hanno personalità: eppure le Grazie di Prati nella magnifica situazione che avea alle mani rimasa inerte, erano nate a splendere anch'elle in quel coro di fanciulle immortali, di cui va superba la moderna poesia!

E Satana? Come diciamo il demonio di Giobbe, o di Dante, o di Milton, o del Tasso, o di Goethe, o di Le Sage: diremo anche il Satana di Prati? È una nuova creazione, una nuova persona, che è venuta ad abitare il

nostro mondo poetico? Prati gli ha voluto dare delle proporzioni epiche: è il demonio, in cui vive ancora l'Arcangelo. La concezione è vecchia, ma non ancora esausta, potendosi dal contrasto delle due nature, il satanico ed il divino, cavar bellezze ancor nuove, ove sia profondamente studiata. Ognun sa con quanta altezza Milton ci ha rappresentate queste due facce del demonio. Qui nel suo primo apparire il contrasto è rivelato in un modo sì splendido, che desta una grande aspettazione. Innanzi a tanta bellezza e maestà di forme noi diciamo: ecco un Dio! Ma lo sguardo vipereo ed il riso ironico ci fa tosto soggiungere: è Satana. Se non che il contrasto qui nasce e qui muore; e la bella descrizione di Prati priva di serietà, rimane una oziosa imitazione letteraria, un'amplificazione rettorica. Manca una vera lotta in cui Satana possa mostrarsi come anima ed esplicarsi nella sua doppia natura. Nessuna grandezza di pensieri, che ti riveli l'arcangelo memore delle battaglie celesti; nessuna profondità di malizia che ti annunzii il re del male; nessuna sagacia di osservazione; nessuno scoppio d'ironia, che ti mostri il demonio tentatore e schernitore. Il suo maggior tratto di spirito è dire alle Grazie: Disgraziate Grazie! che è una freddura. Manca a quel riso ironico l'ironia; manca a quel vipereo sguardo la vista del cuore umano; manca a quella maestà la grandezza. Non vi è una vera lotta, in cui Satana trovi una seria resistenza e si spieghi come carattere, in tutta la potenza delle sue facoltà: egli vince col fascino dello sguardo ed incatena col riso: è un animale che t'impetra col suo sguardo infocato. La rappresentazione rimasta esteriore non è se non una ripetizione sazievole di sè stessa; la medesima apparenza appena dissimulata sotto la diversità delle frasi, uno stesso aggettivo

prima positivo, poi comparativo, e poi superlativo, un *bonus, melior, optimus.* Giudichi il lettore:

. . . . Orribile nel volto
A questo passo il re del male apparve.
. . . . Il re d'Abisso
Mai più orrendo non fu nella sua tetra
Maestà dell'orgoglio e della gioia.

E parimente:

. . . . . . Già le celesti
Sentian del bieco Iddio tutta d'intorno
La presenza e l'influsso.
. . . . . . Già le celesti
Sentian del bieco Iddio crescer più sempre
La presenza e l'influsso.
. . . . . . Chè le celesti
Sentian del bieco Iddio sempre più enorme
La presenza e l'influsso.

Ecco un orribile che si fa più orrendo: ed un influsso che dopo di avere avuto il suo più, finisce con l'enorme. E così ogni volta che comparisce Satana, ti vedi innanzi il ridere e lo sghignazzare e i lampi degli occhi e il fumigare o fumare. E perchè? Perchè il poeta non ha veduto di Satana che l'esterno, e l'esterno è sempre lo stesso. Veduto una volta un animale, non abbiamo curiosità di rivederlo, ed il poeta non ve lo pone in iscena più d'una fiata: lo descrive, e tutto è finito. L'uomo al contrario può comparire le cento volte in cento guise differenti, non per la diversità del suo aspetto, ma per la sua inesausta ricchezza interiore che si mostra nella parola, e varia fino ad un certo segno anche il di fuori. E per non rimanere su' generali, che significa questo influsso crescente, grande, più grande, grandissimo? Che immagine o che sentimento risveglia questo nel lettore? Che immagine o che sentimento scaldava il poeta, quando scrivea così? Niente: la sua anima era

oscura. Egli dovea mostrarci quell'influsso in qualche tratto di malizia satanica, e ne' sofismi seducenti onde le Grazie inorpellano la loro debolezza, e così ci saremmo accorti che l'influsso cresceva, senza che il poeta avesse avuto bisogno di dirlo.

Prati ha sentito che in questa lotta tra Satana e le Grazie vi è qualche cosa di epico; e ve ne avvedete alle proporzioni colossali che ha voluto dare al suo Satana, ed al sogno delle Grazie, parodia di una epopea spezzata in frammenti. E veramente a giudicare dal rimbombo del verso ti par che il poeta stia sempre lì con la tromba in mano e con le gote enfiate; ma niente vi è al di sotto che sia propriamente epico. Nè per difetto già di materia. L'antico mondo poetico che si dissolve sotto il soffio agghiacciato di Satana, le dive Grazie, sulla cui fronte si scolpisce a poco a poco la viltà della terra, Satana vincitore degli Dei e degli uomini, il quale nel momento del suo trionfo si vede sopra capo un angiolo che gli ha tolta la preda, un antagonismo tra potenze soprannaturali inferiori che si risolve armonicamente in una regione più alta col pentimento e col perdono, tutto ciò è ben più epico che non le ire di Achille, o i viaggi di Enea; è l'epopea primitiva, l'enigma dell'umanità e della storia. Ma questo non è qui niente di serio: sono bolle che sgonfiano prima ancora che si levino in aria e raggino: sono i sogni confusi di fantasie giovani ed oziose, che saltano levemente di cosa in cosa senza posare in alcuna. Nessuna serietà di contrasto, di situazione, di caratteri, di passioni. L'autore ha avuto così poca coscienza dell'altezza in cui stava che si affretta a discenderne. Epico è qui lo scadere del divino nel terrestre, la divinità fatta donna, gli Dei antichi che innanzi alla coscienza umana adulta si scoprono quali sono, uomini divinizzati. Le Grazie debbono

cessare di essere dee, debbono divenir donne; e questo *debbono* è il fato dell'epopea, il significato epico e storico della poesia; ma qui scendono più giù; più giù assai della donna, più giù del terrestre. Che elle diventino per giunta simulatrici e denunziatrici, abbiettamente colpevoli, questo non ha più alcun senso, toglie alla poesia la sua epica dignità, e la gitta nell'accidentale di un volgare racconto: non è più una storia *umana;* è il caso del tale e del tale. Così un'alta concezione che comincia con l'Olimpo, va a finire con un assassinio, un giudizio criminale e la forca: dalla cima dell'Aracinto andiamo a cadere in un tribunale, e dalla sommità dell'epopea nell'angustia di una novella. Il qual difetto nasce da questo, che Prati non ha con bastante maturità considerata la sua concezione. Le Grazie rappresentano qui due parti. Da un lato elle sono Dee, che diventano donne, e qui è il senso epico della leggenda; da un altro lato elle simboleggiano le donne che per vanità cadono nel male, e qui la leggenda è un racconto morale e volgare. Ora il poeta dovea scegliere di questi due concetti uno; ma non avendoli bene esaminati, essi coesistono confusamente nel suo spirito, e si urtano e si nuocono a vicenda. Se le Grazie sono donne vane che cadono nel male, l'Olimpo e l'Aracinto e Venere e Giove è tutto ciò che vi è di epico, vi sta a pigione, e non è che rettorica, ornamento poetico: che necessità vi è che queste donne sieno le Grazie? E non debbono al contrario essere donne, come i tre giusti, che simboleggiano l'uomo, sono uomini? Qui la loro divinità non ha niente che farci. Ma se elle son Dee, che diventano donne, la poesia sta tutta nel saper cogliere il passaggio dal divino nell'umano, dal celeste nel terrestre in tutte le sue delicate gradazioni, cioè a dire nel rappresentare la morte dell'antica mitologia innanzi alla coscienza

di un Dio spirituale: concezione cristianissima e novissima, alla cui epica altezza deve rimanere estraneo l'assassinio, la forca e il tribunale. Questa confusione di concetti fa che l'epopea è qui falsata ed affogata nel suo germe dalla novella; ma vi è almeno la novella?

La leggenda moderna sopravvenuta alla novella deve contenerla in sè: a quel candore natio d'ingenua rappresentazione esteriore dell'antica leggenda non possibile a raggiungere deve ella supplire col vivo e vario giuoco delle passioni. Volete voi estrinsecarmi queste passioni in esseri soprannaturali? Sta bene. Ma voi sapete che questi esseri non sono in fondo che le stesse nostre passioni; e questa coscienza deve apparire nella vostra rappresentazione. La passione, il carattere, la personalità deve pur manifestarsi negli esseri soprannaturali: altrimenti avremo simboli, e non idoli, non creature poetiche. Pure, finchè la lotta rimane in regioni superiori fra potenze soprannaturali, il fantastico ed il maraviglioso può fino ad un certo segno bastare a sè stesso. Ma qui la lotta iniziata in alto discende in terra, ed entrano in iscena tre uomini, che mangiano e bevono e dormono e vestono panni: qui nella leggenda penetra la novella con tutte le sue condizioni estetiche. E qual novella! Sono tre uomini virtuosi che dall'amore sono balestrati ad un tratto nella via del male fino all'assassinio; e nondimeno l'amore li acceca senza depravare la loro anima e cancellarvi ogni vestigio del giusto. Giace in fondo al loro cuore l'uomo antico, che dopo il delitto e il disinganno si risveglia nel rimorso e si purifica nel pentimento; onde meritano di essere riscattati dal demonio e di andare a salute. La forza irresistibile e fatale della loro passione è rappresentata al di fuori nel fascino che su di loro esercitano Satana e le Grazie; e il libero arbitrio resiste, cade e

risorge. Concetto cristianissimo che esprime sotto un fatto particolare la redenzione dell' uomo dal male o dal diavolo mediante l' espiazione ed il pentimento. Questa novella è divisa dunque in tre parti, la lotta dell' uomo virtuoso contro il male, la sua caduta ed il suo riscatto. Ora ecco in che modo Prati ha condotta la novella. Poniamo che i tre personaggi sieno A, B, C. Come essi debbono simboleggiare l' uomo in genere, e l' antica società era divisa in sacerdoti, magistrati, e guerrieri, poniamo che A sia il prete, B il magistrato e C il guerriero. Il prete predica, confessa, assiste i moribondi. Il magistrato studia i codici e le pandette, giudica e condanna. Il guerriero combatte, cavalca, marcia di està e di verno. Debbono essere tre giusti. Il prete non si lascerà sedurre da' piaceri mondani. Il magistrato comporrà discordie e disprezzerà le ricchezze. Il guerriero salverà la vita a tre disperati che si volevano ammazzare. Battezziamo ora A, B, C. Chiamiamo A Don Mario, B Eraclito, e C Ermanno, e la novella è fatta... Adagio, poeta: la novella non è ancor cominciata. Per Dio! Oggi per voler che gl' individui rappresentino le idee, distruggiamo rappresentati e rappresentanti, individui e idee. Anche Faust simboleggia l' uomo, ma Faust è una delle più ricche e varie personalità che sieno in poesia. Chi è Don Mario, Eraclito ed Ermanno? Sono tre astrazioni, tre specie, tre cifre, anzi tre unità simili, tanto che spesso mi è incontrato di confondere i nomi, essendo essi tre vocaboli e non tre persone. E se vi aggiungete le tre Grazie che anch' esse hanno ben poco d' individuale, avremo sei nomi propri, e ciascuno non desta alcuna immagine fissa nella mente del lettore. E quanto a me, confesso che non so ancora chi sia l' inclita Nella, e se la leggiadra Luce sia Eufrosine o Talia, e talora saluto il guerriero

col nome del magistrato, e alcuna volta ho dovuto ricorrere al libro per uscire d'impaccio. Abbiamo tre unità poste dirimpetto a tre unità, e le prime fanno lo stesso, e le seconde patiscono lo stesso. Eva innamora Don Mario: il poeta poteva quindi soggiungere un eccetera, cioè a dire: e così l'altra innamora l'altro, e l'altra l'altro. Ma siccome questo eccetera è poco poetico, l'autore ti dice il medesimo con diverse frasi, e talora si secca egli stesso del giuoco, e ti traduce l'eccetera in italiano. Eva guarda, Luce sorride, Nella canta; la voce del prete trema; la voce del magistrato muore in un sospiro; ed il soldato è commosso da palpiti. È un giuoco di frasi, che potete cambiare o scambiare a talento; e potete ben farmi ridere Nella, cantare Eva, sospirare il soldato e palpitare il prete. Il poeta ha passato in mostra i varii modi dell' innamorare e le varie impressioni degl'innamorati, e le dispensa a dritta e a manca senz'altro criterio che il caso, dovendo pur dire lo stesso con una frase differente. Talora se ne stanca, ed ecco uscir fuori l'eccetera che è in fondo della situazione:

. . . . . Nell'ora istessa
Così Luce ad Eraclito parlava,
Così Nella ad Erman.

È una canzone con tre ritornelli, una lettera in tre caratteri, una idea in tre frasi:

Tal Reina di Mario Eva si rese;
Tal Reina d'Eraclito fu Luce:
Tal Reina d'Erman l'inclita Nella.

Non vi è cosa più contraria alla poesia, che questa vuota unità nella quale non è alcuna differenza o pienezza di vita individuale. Il poeta è così condannato ai luoghi comuni. Dev'egli rappresentarmi il rimorso dei tre rei? Il rimorso è poetico quando si mescola con tutt'i pensieri e i sentimenti e le rimembranze della vita; ma come

qui non vi è vita, che cosa rimane? Il rimorso concepito astrattamente, un luogo comune sotto frasi sonore.

Slanciati, o reo, del tuo cavallo in tergo,
Ma su quel tergo non starai tu solo.
Slanciati, o reo, su barca agile ai flutti,
Ma tu sol non starai su quella barca.
Slanciati, o reo, de' monti erti alle cime,
Ma là pur anco in due vi troverete.
Chè ostinata la larva è del Rimorso,
Nè spazio o tempo l'affatican mai.

Questa è declamazione rettorica, non rappresentazione poetica. Egli è vero che alcuna varietà può qui nascere dalle diverse professioni de' tre, ed il poeta se n'è giovato. Ma la differenza di sottana, toga e spada non vi dà che qualità astratte, senza sostantivo, cioè a dire, senza che vi stia l'uomo al di sotto, nel quale prendano individualità e costituiscano un carattere. Non basta che vi sia il re: quel re dee essere Aristodemo o Agamennone. Ci dee essere il tale magistrato, il tale prete, il tale soldato: in questo *tale* è tutto il segreto della creazione artistica: l'uomo vivente non è l'uomo, ma questo o quell'uomo.

O Eraclito, dove era il tuo sorriso
Nobile ed alto, l'autorevol calma
Della persona, e il dignitoso e forte
Eloquio tuo! La vivida pupilla,
Facile indizio dell'ardito ingegno;
L'agil vigor; la sottil cura; il fermo
Senno; la insigne intrepidezza ecc.

Qui ci è aggettivi e nomi astratti seguentisi a modo di dizionario, come si fa ne' panegirici, e come fa talora anche Pietro Giordani. E che altro sono i luoghi topici se non queste generalità cavate dal genere e dalla specie, che abbassano l'arte a mestiere, e l'eloquenza a sofistica! Con questi elementi la novella è poco meno che strozzata. Nella prima parte la libertà umana dee resistere con tanto più vigore, in quanto alla fine ella

risorge e trionfa. Tutto si riduce ad una scenetta tra Eva e Don Mario. Eva finge di volersi partire per indurre Don Mario all'assassinio. È nota la scena memorabile, in cui Egisto con lo stesso mezzo sospinge Clitennestra a trafiggere Agamennone: mai Alfieri si è levato sì alto. Egisto è un miracolo di malizia e di perfidia sotto un'aria d'ingenuità e di lealtà; è il vero Satana. La turbata ed innamorata donna gli oppone una resistenza, che s'infiacchisce più e più con gradazioni attinte dal più profondo dell'umana coscienza; nè egli le dice già: uccidi il tuo marito. È un pensiero ch'egli fa germinare in lei dalla natura stessa della situazione in cui l'ha posta. E tutto questo rimarrebbe uno scheletro, una povera ossatura, se non prendesse carne e colore nelle due persone compiutamente poetiche di Egisto e Clitennestra, nelle quali que' motivi e quelle accuse astratte diventano sentimenti e memorie e passioni. Sentite ora Don Mario, e vi parrà ch'egli sia una di quelle maschere della nostra antica commedia dell'arte, il Pantalone, l'Arlecchino, il Dottore, dove i nostri attori improvvisavano facilmente, perchè rappresentavano caratteri di convenzione con forme di convenzione. Le parole di Don Mario sono le frasi di un primo amoroso, esagerate e perciò comiche, tradizionali e perciò volgari, delle quali certi scapati giovanotti si valgono oggi per darla ad intendere a certe semplicette, che con tutta semplicità rendono loro frase per frase.

Che? Tu lasciarmi! O, non lo dir. Perduta
È già l'anima mia. Già gli spaventi
Dell'inferno ella prova. Ah, non volerli
Anticipar! Pietà di me. Non farti
Maledir da chi t'ama entro la eterna
Carcere de' dannati. Or via; tu prendi
Crudel giuoco di me. Parla una volta;
La mia vita e la morte è sul tuo labbro.

Aggiungeteci un « T'amo, e seguace m' avrai dovunque: » ed un « Per la tua bellezza che non feci o farei? » e poi « Eva, pietà! » e poi « Eva pietà! » e Don Mario ha parlato. Queste frasi sono così generali che se mi cambiate la situazione, elle desterebbero un riso irresistibile senza mutarci una sillaba, fingendo per esempio un vecchio e sciocco innamorato a piedi di una maliziosa fanciulla. La scena d'Alfieri al contrario, perchè ivi la situazione è discesa in tutte le particolarità della persona, e vive ne' minimi accessorii, non si può rendere comica senza trasformarla da cima a fondo. Nella seconda parte il poeta dee rappresentarci il rimorso de' rei; e come un predicatore dal pulpito ei si volge con tre apostrofi a' tre, e rammenta al prete, quando diceva messa e assisteva i moribondi e benediceva e battezzava e predicava; e rammenta al magistrato, quando sentenziava e librava il torto e la ragione; ed al soldato, quando cavalcava e combatteva e marciava; tutto questo è detto in versi risonanti, ma tutto questo non è che ricordare a ciascuno la sua professione. Questo è rettorica. Ma vi è poesia, quando il prete è invitato a cantare la messa da morto, ed il magistrato ad investigare le tracce e gli omicidii, ed il soldato a cercarli; bella concezione, piena di verità e straziante. Il rimorso qui non è un' astrazione ornata di fiori rettorici, ma vive nell' intimo stesso dell'azione; e le parole de' tre, in apparenza insignificanti, rivelano un sentimento ineffabile d' angoscia; in quell' azione e in quel sentimento vi è già il rimorso senza che il poeta lo dica e senza che essi lo sappiano: questo è poesia. Nella terza parte è il pentimento de' rei: di che ci è appena uno schizzo in poche parole. Il poeta non ne ha capita l'importanza. Qui è la catastrofe vera della poesia e il suo alto significato, e l'autore in luogo di mostrarci un

angiolo vanitoso, che scende a garrire con Satana per godere del suo trionfo, e con un' aria di vanteria gli dice: Mi conosci? Sai che feci? ecc.; dovea mostrarmelo operoso accanto a' giusti, essendo esso il contrapposto di Satana, il principio del bene che risorge e vince. E se il poeta stanco di fantasmi e di simboli volea ciò rappresentarmi umanamente, sia pure: e gli si porgeva una occasione unica di poesia altamente cristiana, che gli avrebbero invidiata Chateaubriand e Manzoni a cui rimase inferiore Milton nel suo secondo paradiso, e che è la gemma del Purgatorio dantesco. Chi non ricorda l'incontro di Dante e di Beatrice, e la confessione e il pentimento di Dante? Anche colà il poeta si avvolge in mezzo a simboli: ma di sotto a quelli esce fuori l' umana natura con una verità ed una magnificenza, che si lascia dietro di gran tratto ogni imitazione moderna.

L' ultima notte un monaco pietoso
Cogli uomini parlò.

Ecco tutto: il pentimento rimane un sottinteso. Vi è stato un tempo, in cui i nostri scrittori, quando la loro fantasia era esausta, aveano trovato un mezzo comodissimo per finirla: le loro parole andavano a morire in cinque o sei puntini, che significavano: il lettore immagini il resto. Sta a vedere che il lettore dovea supplire alla loro fantasia! Il sottinteso ha per sua correlazione l'espresso; nè si sveglia nella mente del lettore quando non è nella mente dell'Artista. Il quale non dee dir tutto, ma se veramente sente tumultuarsi al di dentro una folla d'idee accessorie, tanta ricchezza e tanto calore di fantasia si manifesterà al di fuori in immagini sintetiche, che parte contengano, parte richiamino il resto. Che cosa volete che mi desti nella

mente un fatto espresso senza immagini e senza sentimento? come:

> L'ultima notte un monaco pietoso
> Cogli uomini parlò.

La mia fantasia rimane inerte: il mio cuore riman freddo.

Prati si proponeva di fare un lavoro in quattro canti brevissimi, ed ha avuto innanzi una concezione vastissima, che è una leggenda in fondo, la quale mette dall'un lato nell'epopea e dall'altro nella novella. Ha voluto abbracciar troppo e non ha stretto nulla: non vi si è ben preparato: non ha considerato seriamente il suo argomento. È mancata a lui una chiara intuizione del mondo poetico che gli si parava dinanzi in confuso, sì che le sue diverse parti si urtano l'una nell'altra smozzicate e a frammenti, senza che ciascuna abbia una vita sua propria, e senza che vi sia una vita collettiva. La concezione è rimasa così nella sua ruvida e prosaica astrattezza; che è, oltre ai difetti accessorii, il difetto radicale di questo lavoro. Vi manca la creazione, cioè la concezione nel suo insieme e nelle sue parti fatta persona viva. E in questo è la infinita distanza che separa i grandi poeti da quelli che diconsi di second'ordine, fra Leopardi o Manzoni e Monti o Tommaso Grossi. Or questa povertà che è nel fondo, ci spiega l'aridità dello stile in tutto il racconto. Prati arido? sembra un paradosso; ma guardate dunque al di là della buccia. Avvezzi a porre lo stile nelle frasi e nelle parole, noi chiamiamo arido uno scrittore che proceda rapido e conciso: e in questo senso chi più arido del Machiavelli o di Dante o di Tacito? E chiamiamo ricco un discorso copioso e fiorito, senza por mente che cosa vi si cela al di sotto. I nostri poeti arcadi esprimevano la loro povertà poveramente;

ed erano detti aridi. E forse che il Frugoni è meno arido, perchè vi ruba la vista de' suoi cenci, stordendoti col fragore della voce? È una povertà dissimulata sotto il rumore delle parole. L'aridità conduce a due difetti, alla ridondanza ed alla gonfiezza; poichè, come dice col suo buon senso Falstaff, la povertà gonfia l'uomo. Nessuno fa più il bravo del poltrone; nessuno fa più il divoto dell'ipocrita; la civetteria della forma è una denunziatrice ironia. In questo lavoro non vi è creazione e quindi non vi è fantasia, intendendo per questa parola quella potenza creatrice, che noi troviamo in Omero, in Dante, nell'Ariosto, le tre fantasie del mondo. Vi rimane una facoltà inferiore, piuttosto immaginazione che fantasia, la quale consiste in dare una forma a tutte le cose, secondo che le ci si presentano innanzi, l'una appresso l'altra. Prati ha una viva immaginazione, e per questa facoltà è forse il primo poeta di second'ordine che sia oggi in Italia. Egli non sa accomodarsi alla povertà; e quando alcuna cosa gli esce un po'gretta, in luogo di rifarsi sul fondo e lavorarlo, si travaglia intorno alla frase, sì ch'ella riesca splendida e magnifica. Quella pienezza di epiteti, quel rimbombo di suoni, quello splendore di elocuzione lo abbaglia e lo appaga, e gli nasconde la sua aridità: e qual meraviglia?

La bête ignore l'homme, et l'homme ignore Dieu.

L'immaginazione non comprende la fantasia; Monti non comprendeva Leopardi.[1] In questo campo angusto dell'immaginazione, venuta meno quell'onnipresenza e simultaneità d'ispirazione che fa di tutto l'insieme una sola persona ed investe di un eguale calore tutte

[1] È noto che il Leopardi indirizzò al Monti con una sua lettera la Canzone sull'Italia, e che questi non si degnò pur di rispondergli.

le parti, non rimane che un lavorare a spizzico, particolare per particolare: qualità inferiore di poesia, nella quale Vincenzo Monti per magnificenza ed uso di verso entra a tutti innanzi. L' immaginazione di Prati non si dispiega in questa poesia con egual forza: onde nasce una certa ineguaglianza di stile, mezzo tra la ridondanza e la gonfiezza, e a quando a quando semplice e pittoresco. L'Aracinto e la valle Dircèa e l'Olimpo e Giove e Venere e Pallade un tempo svegliavano nella mente cose vive, ed oggi non ci ricordano altro, che i noiosi giorni di scuola, ne' quali studiavamo mitologia. Questo mondo poetico non ha avuto alcun potere sulla immaginazione di Prati, e rimane materia morta e scolastica, nomi ed epiteti classici: in Schiller e Goethe vi è una risurrezione; sono i Cuvier del mondo mitologico: qui hai mera erudizione in versi. Or quando l'immaginazione di Prati è sonnacchiosa, l'aridità è palliata dalla ridondanza, cioè a dire da una copia di aggettivi, di verbi, di perifrasi, che non hanno più alcun senso, ripieni poetici: tali sono divino e celeste e sacro e santo, che ti ritornano tante volte all'orecchio, eterno, immortale, orrendo, orribile, mirabile, possente, augusto, ecc. e così: il primo turbamento fu enorme « pene non mai da senso uman sofferte, da umana lingua non narrate mai torturâr gli omicidi. » Più spesso il poeta ha innanzi a sè una immagine confusa di forza, di violenza, di grandezza, di furore, e la sua immaginazione non ha virtù di concretare l'immagine in un gesto, in un movimento, in un particolare personale, sicchè n'esce fuori una forma astratta e indeterminata, che non ti pone innanzi niente di netto e di lucido che tu possa ben cogliere, e manifesta nel poeta un istinto confuso di dover dire la tal cosa con forza senza potervi soddisfare. I tre giusti, commesso l'assassinio, fuggono

insieme serrati e barcollando: questa immagine può esser propria ancora di tre ubbriachi: il suo senso dee essere determinato da altre immagini: che cosa l'immaginazione pone avanti a Prati?

Usciro i tre con l'omicidio impresso
Negli orribili volti. Insiem serrati
Barcollando fuggian. Li sospingeva
Di Caino lo spettro e a'fianchi loro
La Demenza e la Morte.

Tutto questo manca di semplicità; non è robustezza, ma un corpo gonfio per malattia di languore: vi è aridità al di sotto. La demenza e la morte e l'omicidio sono freddure allegoriche, che valgono assai meno che un gesto, un semplice gesto dell'omicida. Altrove dice il poeta:

. . . . . I bronzi sacri
Martellarono a morto; e pel sonoro
Etra parea ridimandar l'antica
Voce di Dio: « Del tuo fratel che hai fatto? »

Questa immagine è bellissima, ma qui è fuor di luogo; e se il poeta se ne fosse valuto a rappresentarci il primo terrore de' tre giusti bagnati di sangue umano, che fuggendo sembra ascoltino la voce di Dio domandare: che avete fatto del vostro fratello? sarebbe stato ciò ben più efficace, che non la demenza e la morte e lo spettro di Caino e l'omicidio impresso sugli orribili volti. Di questo genere è pure:

. . . . . Ma negli atri oscuri
Gli aspettava il Silenzio; e per le scale
La feral Solitudine; e ne' chiusi
Penetrali il Furor.

Questo studio di esprimersi con forza senza avere innanzi a sè immagini distinte è quello che dicesi la *maniera* di Prati, e come è ogni abitudine, il poeta vi

dà dentro senza ch' ei se ne accorga, ed anche quando non è richiesto dall' argomento.

. . . . . Guatollo Erman; del capo
Niegò; ma tacque. Dall'aperta gola
L'urlo saria dell'omicidio uscito.

Ora l'omicida si manifesta col rossore, con l'impaccio, col disordine delle idee, col turbamento ed il balbettare della voce, ma non mica urlando: io sono un omicida.

Sia lanciato quel reo fuor de' viventi! . . .

Qui la divina Eva mostra una semplicità olimpica, e non ha quel tantino di malizia, che non manca mai ad una donna, la quale simuli una passione per sospingere il braccio dell' uomo al sangue. Usando questa frase enfatica, ella non s' avvede che spaventa la fantasia del prete, innanzi al quale bisogna rimpicciolire il delitto e rimuoverne ogni immagine atroce e cruenta. Egisto, quando sta solo, guarda con voluttà quel sangue che fa spargere a Clitennestra e s' inebbria dello spettacolo; ma quando Clitennestra gli domanda: che ho a fare? egli non risponde: sia lanciato quel reo fuor de' viventi! . . .; risponde. . . . « Nulla! » e parlano intanto i suoi occhi. Questa maniera di Prati ci spiega ancora la bellezza meccanica ed astratta del suo verso. Che affetto! che fantasia! quanta verità! ecco ciò che dee dirè e dice il lettore innanzi ad una bella poesia. Quando egli, come ho inteso di questo lavoro, dice a prima impressione: che bei versi! è segno che il verso è rimaso fuori della cosa, e che se ne stacca con una certa pretensione di voler far egli la prima comparsa. *Pas de beaux vers!* dicea Talma col suo profondo senso dell' arte. Il verso è come la parola, che per sè non è nulla, e riceve il suo significato dalla cosa: chi si ferma

alla parola, ha obbliato la cosa. Il verso ha il suo meccanismo, un cotal tipo astratto ed esterno di bellezza, che è posto in una combinazione di suoni da cui esca più grande melodia. Bellissima forma del verso endecasillabo è quando l'accento che cade naturalmente nella sesta, si urta immediatamente in un altro accento, si che la voce nell'atto di far pausa si rialza di nuovo, e n'esce un doppio rimbombo, un settenario ch'entra romorosamente in un quinario. Eccone degli esempi:

Che guatando con giusta ira i viventi
Volea celar gli offesi occhi per sempre.
Le snelle forme e il lungo arco del collo.
Ma sullo scolorato arco de' labbri.
E gli occhi allo sferlato arco d'argento.
Sotto il negro e potente arco de' cigli.
E udir per la tacente aura una voce.
Venir per le tranquille aure a quel loco.
Le toccò delle larghe ali di foco.
Le sonanti curvando ali all'ingiro.

Prati ha per questa forma una certa predilezione, ed a ragione: perchè questo verso congiunge con un'ambiziosa sonorità grande maestà e decoro, che gli viene dalla lentezza con cui dopo quella fragorosa intonazione va a terminare, non incontrandosi più accenti che sulla penultima. Ma appunto perchè questo verso fa effetto ed è quasi il colpo di scena dell'endecasillabo, va adoperato sobriamente e con intenzione. Qual è il suo significato, quando il poeta dice:

E gli occhi allo sferlato arco d'argento
Paralitica e scempia era Latona?

Non ved'egli che questi due versi cozzano fra loro, e l'uno è comico, l'altro dell'alta poesia? E se tanta magnificenza di suono è posta a' servigi di un arco d'argento *sferlato,* che sarà, quando mi parlerà di un divino

arco d'argento? Lo stesso è quando il detrattore della poesia dice:

O il tempo con sue fredde ali stridenti
Quelle fronti non tocca a corrugarle?

Il primo verso è bellissimo, ma troppo poetico per la vil plebe che schernisce la poesia; ed al contrario stupendo verso è un altro che succede, non ostante la sua apparenza prosaica:

Un suon di chitarrino o di mandòla.

Verso plebeo in bocca a plebe: Dante ne è maestro.

Questa maniera di Prati è un vizio non naturale al suo ingegno, avendo egli, lo ripeto, una vera virtù immaginativa, e talora vede netto e dipinge bene, con semplicità e con grazia: i suoi pregi sono la miglior critica de' suoi difetti. Ne addurrò qualche esempio.

. . . . . L'ora del vostro
Regno passò. Qualche scultor talvolta
Vi modella e non più. Canti il poeta
Non ha per voi, nè più il pittor colora
La vostra molle nudità. Chè il mondo
Si fe' gretto e pinzochero, e uno scudo [1]
Le tre dipinte ignude oggi non paga.
Il mondo è mio, fanciulle. Io voglio farvi
Le regine del mondo.

E col lampo degli occhi e del sembiante
L'altre due vi annuir. —
. . . . . Com'ei s'accorse
Della immortal fascinatrice, il libro,
I ceri e l'ara in turbine confusi
Gli balenâro al guardo; e in congedarsi
Dalle pie turbe gli tremò su' labbri
Scolorati l'accento; e per paura
La fronte si velâr gli Angeli in cielo.
. . . . . E di singhiozzi,
Che tali a cor di reo non uscir mai,
Sonava il loco; e di pietà dipinto
N'era ogni volto.

1 Bellissimo verso.

Solamente immoto
Di Nemesi sdegnata il simulacro
Parea dall' arco dell' augusta sala
Coll' ira fulminar del sopracciglio
Le desolate ed esclamar: SON MIE.

Qui nessuna ostentàzione o affettazione; non allegorie, non astrazione. Gli Angeli che si velano la fronte, Nemesi che guarda sdegnosa i rei, accrescono le proporzioni del naturale senza esagerarlo, e le parole di Satana alle Grazie sono un modello di semplicità in versi perfettissimi. Aggiungerò un ultimo esempio. I tre giusti si avviano pe' campi a commettere l' assassinio.

. . . . . La notte aperse
Sulla città straniera il suo cilestro
Manto di stelle. Per le verdi pioppe,
Che ombreggiavano l'acque, i rosignoli
Bisbigliavan d' amor; le lucciolette
Ardean dentro le siepi, e uscìa per l' aure
Il molle odor del mandorlo fiorito.
Sui misfatti terrestri e sul tuo capo
Quanta pace, o Satàn.

La descrizione è fatta con molta freschezza e semplicità, e nell' ultimo tratto, che ti rivela un contrasto amarissimo fra quella natura e quegli uomini, e ti fa chinar pensoso il capo, ci è una temperanza da maestro: è una bellezza di prim' ordine, da gran poeta. Le stesse immagini ritornano con la stessa felicità, compiuto l'assassinio.

. . . . Ite cantando,
Rosignoli de' boschi; ite pe' rami,
Lucciolette volanti; e tu, fiorito
Mandorlo, olezza: ch' è felice in terra
Chi ignora il tutto.

Vi si sente la fragranza de' campi, e vi è un ritorno in noi stessi, che per la sua rapidità t' empie d' una malinconia senza strazio.

Prati non ha detto ancora la sua ultima parola; e

quantunque ci abbia donate già molte poesie, egli è un poeta ancor giovane, che si va assaggiando in questo o quel genere senza un centro stabile, intorno a cui muoversi. Questa volta ha voluto presentare l'Italia di un nuovo genere, e lo ha fatto alla spensierata, e non ha capito che questo nuovo genere è tutta una rivoluzione in poesia. È un ritorno alle forme, di cui lamenta la morte il Leopardi con tanto affetto. Queste forme sono elle morte per sempre? Ritorneranno? Sono ritornate? E se le son morte, potrà il poeta dar loro altra vita, che fattizia ed artificiale? Lasciamo star questo. Certo è che a questa impresa era acconcissimo l'ingegno di Prati, in cui l'immaginazione nuoce all'effetto e soverchia tutte le facoltà. Ma egli vi si è messo con preoccupazioni critiche ed oltre alla prefazione esse appariscono ancora nella poesia, chiamando l'autore Satana re del male, e gli Dei scaduti forme di comica natura, quasi temesse che a' lettori rimanesse oscuro il suo concetto: è il poeta che fa da critico e da comentatore a sè stesso. Con in capo reale e fantastico e narrazione e azione, con astratti concetti male esaminati e confusi, non è maraviglia che gli sia fallita l'ispirazione e sia riuscito in personificazioni ed allegorie. Dico questo forse un po' severamente; ma se con i giovani tironi si dee usar cautele oratorie, con Prati si può e si dee essere severo. Egli ha nemici e amici, nocevoli non so quali più: io mi onoro della sua amicizia, e me ne sento degno, perchè ho il coraggio di dirgli la verità: desidero sinceramente che egli giunga a quell'altezza che può comportare il suo ingegno. Che se egli è di piccolo animo, sentirà probabilmente la tentazione di porre me settimo tra' suoi topolini; ma s' egli è artista, ed ama l'arte come l'amo io, mi comprenderà e mi stimerà.

L'EBREO DI VERONA

Del Padre Bresciani.

Vedi là un accorrer di popolo, un interrogarsi ansioso, e gruppi e capannelli per le vie, e voci concitate, minacce, bestemmie, invettive, applausi, un baccano, un finimondo, un inferno, come direbbe il padre Bresciani. Che è questo? È la rivoluzione, ti dice l'uom della plebe. In uno di quei giorni tumultuosi, che non si possono dimenticare, io mi avvenni in un popolano che gridava a piena gola: Viva Gioberti! E chi è questo Gioberti? dimandai io, soffermandomi d'improvviso. Gioberti? ripetè il buon uomo, spalancando tanto di occhio e fermandosi a sua volta. Eh! è colui che ha fatto tutto questo, soggiunse ammiccando e chinandomisi all'orecchio, con quel timido atto di servitù non ancora potuto smettere. E così è. L'uomo della plebe non va di là de' suoi occhi e de' suoi orecchi; e quando chiedi una spiegazione di quello che pare di fuori, ignaro com'è delle forze naturali e spirituali che muovono il mondo, e vedendo sotto di ogni cosa una mano d'uomo, di cui si fa un Iddio, il popolano ti dirà: tutto questo lo ha fatto Gioberti. Chi è che tuona? È Giove,

rispondevano gli antichi, che avevano provveduto il loro Dio di una fucina e di un armaiuolo. Concetto pagano, che la plebe cattolica ha ancora del nostro Dio spirituale, il quale, a sentirla, s'intromette curiosamente nelle nostre minime faccende, spesso per guastarle e mandarle a male. Quell' uomo della plebe è il padre Bresciani, quel popolano di Napoli è il padre Bresciani. La rivoluzione egli l' ha studiata per le piazze, ne'trivii, nei caffè, nelle gazzette, nelle sale degli oziosi. E chi fa la rivoluzione? È Mazzini, sono le società segrete che hanno fatto tutto questo, ti risponde il padre Bresciani con la stessa sapienza di quel tale, salvo che egli denunzia a suon di tromba pe'quattro canti d'Europa quello che l'onesto popolano mi dicea a voce bassa e guardandosi d'attorno inquieto.

Poco poi la reazione si vestiva de'panni della rivoluzione, e la scimmieggiava. Simulò quegli assembramenti, quelle grida, quell'entusiasmo; noi avemmo le dimostrazioni, le petizioni ed i battimano, e l'avresti detta proprio dessa, se, cessata la paura, non vi avesse coraggiosamente aggiunto di suoi i patiboli, gli ergastoli e l' Ebreo di Verona. Così un pazzo d'Imperatore si tenne un bel dì Alessandro il Grande bello e redivivo, perchè vestiva alla sua foggia; ma sotto il mutato pelo il lupo mostrava la sua natura addentando ed inferocendo.—Che cosa è la reazione? Grida, crocchi, tumulti, un misto di Viva! e di Muoia! con un coro incitatore di gesuiti, di sgherri e di soldati che battono le mani, risponde l'uom della plebe. E chi ha fatto la reazione? La camerilla, risponde sentenziosamente qualche dabben popolano. Ma, alto là! interrompe il padre Bresciani. Come può egli essere che tutte le camerille del mondo generino una resistenza sì generale, una resistenza europea? La reazione l'ha fatta la religione,

che vive ancora nel cuore de'molti e che voi volevate schiantare. L'ha fatta la fede a'principi e la reverenza a'trattati, che voi non siete potuti riuscire a sbarbicare dall'animo delle moltitudini. L'ha fatta la vera libertà, che, a marcio dispetto di voi libertini o fautori di falsa libertà ora regna e governa, con quella soddisfazione e felicità de'popoli che tutti sanno. Sta bene. E noi risponderemo a nostra volta: Una rivoluzione sì generale, una rivoluzione europea non l'hanno fatta le società segrete, le quali sarebbero spente da un pezzo, dopo tanta rabbia di persecuzione, se non avessero la loro ragion d'essere nella natura delle cose. La rivoluzione l'ha fatta la decrepitezza delle vostre istituzioni, rimase pura forma, da cui è partito lo spirito. L'ha fatta la libertà, tanto possente sugli animi, che voi, maledicendo alla cosa, vi appropriate la parola e chiamate voi liberali, gratificando noi del titolo di libertini. L'ha fatta la coscienza ridesta di un popolo che voi vi siete sforzati di scindere senza poter cancellare il sentimento della sua unità: sono le membra straziate di un corpo non ancora morto, che sentono ancora il dolore e tendono a ricongiungersi. Ma non è questa la vostra opinione. La rivoluzione l'ha fatta, secondo che pare a voi, l'irreligione, il dispregio de' principi e de'trattati, la falsa libertà: ella non ha in sè niente di positivo: è una negazione come scienza, un'anarchia come fatto.

Sia pure. Io non voglio discutere con voi nè della verità de' vostri principii, nè della verità de' vostri fatti: è cosa giudicata da un pezzo: il vostro racconto è famoso per l'impudenza e sciocchezza delle menzogne; quando voi v'interrompete a volta a volta, gridando al lettore: questa non è poesia, ma storia; credetemi; io dico la verità; mi avete proprio l'aria del bugiardo, che ti sfodera ad ogni tratto un giuramento. Io dunque non

vi dirò che il vostro libro è una cattiv' azione, una vile azione; non voglio considerare in voi nè l'uomo religioso, nè il cittadino, nè l'uomo dabbene; considero lo scrittore. Sia la reazione, sia la rivoluzione quello che voi pretendete: in che modo me le avete rappresentate?

Chi ha fatto la reazione? La religione, la fedeltà, la vera libertà. Con questi nobilissimi fattori si possono bene accompagnare gl'interessi e le passioni; poichè avendosi a fare con uomini, non vi è partito tanto puro, che possa cansare affatto questa ignobile mescolanza. Ma il Bresciani, scrittore classico, intende a fare un ritratto tipico, di una perfezione ideale. Niente nella reazione esser dee di terreno: la è cosa tutta celeste. Da banda dunque gl'interessi, gl'intrighi, le calunnie, la superstizione, la ferocia, l'ignoranza: sono qualità diaboliche che non si convengono agli amici di Dio. E se talora essi sdrucciolano in qualche atto poco scusabile, ponete ben mente e troverete che la colpa è degli avversari. Se i tedeschi disertarono Vicenza, la colpa, osserva giudiziosamente il Bresciani, non fu degl'italiani, che ebbero l'audacia di contenderla alle loro armi? Commisero atti non credibili d'immanità in Castelnuovo; ma perchè Agostino Noaro vi si chiuse entro e vi fece tant'arrabbiata difesa? Di che incolpare quei buoni tedeschi, i quali in mezzo a tanto sangue e tante fiamme, fuggita una capretta saltando il fosso, la portano in fretta fuori della battaglia, e ciascuno a carezzarla e darle dell'erba a mangiare, e dire: Oh povera bestiolina! Tanta compassione delle bestie: pensate degli uomini! Di che accagionare gl'intemerati svizzeri, che trucidavano i congiurati, *perseguendoli di camera in camera, di gabinetto in gabinetto?* Questi congiurati ch' ebbero la temerità di lor contrastare, che erano infine? un brano di *facinorosi* e di *mariuoli.*

Uccisero, è vero, la gentil giovinetta Costanza, figliuola del Vasaturo: ma poi sollevarono l'infelice di terra, posaronla sopra un letto, la composero sui guanciali, e piangevano quei buoni svizzeri! Eh, mio Dio! e perchè dunque i congiurati chiudevano loro le porte sul viso, e li ponevano così nella dura necessità di trarre alla ventura e di colpire uomini e donne? Vostra colpa, Messeri. — Egregiamente, padre Bresciani; voi sapete ben giustificare; e soprattutto voi sapete ben tacere: ve ne fo le mie congratulazioni; non vi manca malizia. Voi che ficcate il naso in tutt' i caffè ed in tutt' i ritrovi, quando si tratta di libertini, non vi attentate mai di gittare un' occhiata curiosa nella reggia di Napoli, nel Vaticano, nel congresso di Gaeta. Voi avete saputo ben tacere. Il vòstro partito è incolpevole: possiam gridare in coro: *Sanctus, sanctus, sanctus!*

Poichè avete purgata la reazione di ogni parte terrestre, bisogna ora soffiarvi un alito celeste. Ma qui non basta più il tacere: mano alla penna! Religione, fedeltà, vera libertà. Voi avete già i vostri personaggi dinanzi alla fantasia. Scegliete. Pio IX, per esempio, o il piissimo Ferdinando II può essere il campione della fede, la vostra Croata Olga può essere un tipo di devota sudditanza, ed esemplare della vera libertà Orioli. Ma noi ci eravamo dimenticati il meglio, e siamo stati poco sagaci. Della fedeltà ai principi dite bene per le condizioni de' tempi qua e colà alcuna cosa in astratto; ma non ce ne date alcuna rappresentazione, forse perchè questa virtù in certi casi non può convenirvi. La vera libertà è una sciarada che voi proponete a' vostri lettori, e metto pegno che nessuno giungerà ad indovinarla. È forse quella che godevano i romani sotto il pontificato di Gregorio, che voi ci vantate, principe di così miti sensi, che avrebbe mandato in America i

sediziosi da tanti anni seppelliti nelle sue orribili carceri, se la morte non avesse impedita, ohimè! tanta clemenza? O è quella che Odilon Barrot prometteva a Roma col magnanimo aiuto dei francesi a suon di bombe e di cannoni, e di cui oggi ancora si veggono i dolcissimi frutti? O forse è quella che un commissario di polizia, come in Napoli si chiama siffatta gente, spiegava paternamente ad un povero giovane ignorante capitatogli nelle unghie? « Che amor di patria! che Italia! che libertà mi vai tu predicando? Non mi far più sentire queste brutte parole. La vera libertà è quella di mangiare, bere, dormire e qualche altra cosa. » Diciamo la verità. La libertà per il padre Bresciani è una parola d'occasione, della quale è costretto a valersi temporaneamente, insino a che il due dicembre conceda vi si possa sostituire la parola più simpatica di autorità. Non della fedeltà, non della vera libertà è qui alcuna rappresentazione. Resta la religione. Qui veramente non gli manca la buona intenzione, ma la fede e l'ingegno.

La fede schietta e natia, la semplicità, l'unzione, di cui un'immagine sì amabile ci resta negli scritti dei trecentisti, oggi è impossibile. Leggi i Fioretti di S. Francesco o il Prato Spirituale, e tu ti senti tentato di dare un bacio al candido narratore, come si fa con un fanciullo, che ti conta con la più ingenua sicurezza le più sperticate cose del mondo: egli non sa concepire neppure la possibilità del dubbio; il maestro, il papà, il confessore, la nutrice è il suo papa infallibile. Beata età! Ma il padre Bresciani non può parlar di *pater* e di *ave* senza che involontariamente non gli comparisca innanzi alla fantasia il ghigno di qualche insolente che gli dà la baia. Questo turba la sua immaginativa, preoccupa il suo spirito, lo tira pei capelli dalle contemplazioni celesti in mezzo alla nostra prosa, sì ch'egli

rinvia a quel maledetto la sua baia, e disputa, e contende, e si arrovella, e gli dà del settario, del ladro e dell'assassino. Curioso stato in cui si trova l'animo del padre Bresciani! « Vanne di qua, maledetto: tu sei un settario.» E tu un gesuita. « Vanne di qua, importuno: tu sei un ladro.» E tu un gesuita. «Vanne di qua, ostinato: tu sei un assassino.» E tu un gesuita. «Padre Bresciani, la tua anima non è serena, la tua fede non è pura. Tu non puoi aprire il breviario, recitare un *pater*, pensare a Dio, che quel demonio del dubbio co'suoi cachinni non ti tiri a sè e non ti dica: Disputiamo. Si fe' sparger voce nella plebe, che la Madonna Santissima, capo supremo, come ognun sa, dell'esercito napoletano, sia stata veduta il 15 maggio innanzi innanzi agli svizzeri, armata di spada e lancia, che sbarattava, sgominava, annichilava i ribelli. Un trecentista avrebbe immaginate, anzi vedute legioni di angeli togliere il vedere ai liberali ed accompagnare Pio IX trionfante in Gaeta. Il padre Bresciani appena appena pone in iscena un arcangelo che legge nell' avvenire il ritorno del gran Pio, ma questo di volo, con timidezza; è l' ombra terribile di Banco trasmutatasi nella comica ombra di Nino sotto la timida penna del Voltaire. Che farci? Il Bresciani fa ridere, perchè non può celare il timore di far ridere: è un povero studente che entra per la prima volta in una sala di eleganti, con una gran paura addosso che i vicini si susurrino all' orecchio: ecco un provinciale! ed entra col passo avviluppato, tutto impaccio ne'movimenti, gli occhi incerti, turbato il volto: la sua paura manifesta appunto quello che vorrebbe nascondere. Il padre Bresciani qualifica tutti quasi i liberali di settarii, e tutti quasi i settarii di assassini. Eppure non teme egli no il pugnale del settario, egli non vi crede; teme il suo riso: è l' Europa liberale che

lo sgomenta. E tu lo vedi procedere con cautele oratorie, temperar questa frase, cancellare quell' altra, timido, sospettoso, con sempre innanzi a sè quel formidabile spettro e quei sonori cachinni. Se egli avesse avuto un pochino solo della fede e dell' ingegno del Manzoni, sarebbe stato ben altrimenti ardito. Il Manzoni può pronunziare a voce alta i nomi del padre Cristofaro, del padre Felice, di Federico Borromeo, può pronunziarli anche innanzi al Voltaire, sicuro di non far mai ridere: anzi egli ha sempre a fior di labbra un cotal suo risolino, che lo tiene al di sopra del lettore. E perchè ne' Promessi Sposi induce rispetto ed ammirazione quello che fa stomaco nell' Ebreo di Verona? Perchè la religione per il Manzoni non è solo vuota forma, ma sostanza, spirito di carità e d' amore; non è credenza astratta e senza esame, ma è amore operoso e quasi passione, vita militante, quotidiano e magnanimo olocausto di sè al bene de' prossimi. Perchè i suoi personaggi non sono i divoti del papa che gridano: *Volemo er Papa, volemo;* e se ne stanno rannicchiati o scappano per le vie gridando Madonna Santissima! non sono Bartolo, Luisella, Alisa creature volgari, cacciate in mezzo alla rivoluzione per tremare, imprecare, chiacchierare, guaiolare, assordarci l'orecchio di lamentazioni, e che cessano di annoiare e di annoiarsi quando prendono la nobile risoluzione del *fuge rumores,* e vanno allegramente diportandosi pe' golfi di Napoli e di Salerno: non è Pio IX, le cui magnanime geste sono una visita alla Basilica Lateranense ed al Collegio romano, e la famosa fuga sotto la protezione dell' Arcangelo e di madama Spaur, con un'intramessa di orazioni e di picchiate di petto. Che hanno di comune queste sconciature, questi caratteri vuoti ed oziosi con le figure eroiche del padre Cristoforo e del cardinal Borromeo; con quella viva fede,

che può render sublime anche una donnicciuola, anche Lucia? Il Manzoni non fa un libello politico, ma un'opera di coscienza; non è costretto a coprir questo, a palliare quest'altro; non è costretto ad intromettere a quando a quando le parole libertà, patria, Italia, come una specie di passaporto per dar luogo a tutto il resto. La religione ridotta a vacua forma cadde sotto il sarcasmo e l'ironia del secolo passato; il Manzoni restituendo a quelle forme lo spirito ed il significato, la ritornò nella sua prisca dignità e venerazione; voi la rigettate, padre Bresciani, in pieno secolo decimottavo. A voi manca il coraggio, perchè manca la fede. Se voi credete veramente che santa fu l'opera di Pio quando disdisse il principio del suo ponteficato, difensore intrepido della religione pericolante, alla quale fece olocausto della sua popolarità e del suo principato, osate, osate di mostrarmelo infiammato di questo santissimo affetto. In luogo di mostrarmi il rubicondo pontefice dal regale palagio di Portici contemplante l'amenissimo golfo di Napoli con una plebea effusione di gioia « o terra benedetta, o soggiorno tranquillo, o caro albergo di pace », mostratemelo nel congresso di Gaeta, quando a salvezza della religione invoca sopra i suoi figliuoli le armi straniere; mostratemelo, quando scrive l'enciclica. Italiano, dee sottoscrivere la sentenza di morte della sua patria, ch'egli ha benedetta; cittadino, dee porre il piede sulle giurate libertà da lui donate; principe sarà tanto disprezzato ed abbominato, quanto riverito ed adorato un tempo da' suoi romani; ma tu sei papa, o Pio; e se come uomo ti trema la mano, se ti ritornano dolorosamente in memoria i giorni passati, che non verranno mai più, ne'quali t'inebbriavi di una gloria unica al mondo, ne'quali ti giungevano così gradito suono all'orecchio le benedizioni de' popoli da te beneficati;

tu sei papa, o Pio, e la religione è in pericolo; ministro di Dio, dopo una crudele agonia tu sottoscrivi. Di sotto alla vostra penna Pio sarebbe uscito grande, e noi non rideremmo, quando voi lo chiamate il gran Pio, epiteto ironico di un papa picchiapetto e visitatore di chiese: la sua grandezza nel vostro libro non è che un aggettivo. Perchè parlate così di fuga dell' enciclica, così timidamente; perchè cercate di attenuarne gli effetti? Perchè non avete concepito Pio da quest'altezza? Perchè la vostra convinzione non è seria; perchè la vostra religione è una ripetizione uniforme di atti esteriori divenuti consuetudine prosaica, che non vi scalda il cuore, non vi sveglia la fantasia; perchè voi siete piccolo d' animo e di mente, e nel vostro angusto cervello non cape alcun concetto di verace grandezza. Vi manca la fede e l'ingegno. E perchè ne avete coscienza, perchè sentite la vostra debolezza, vi par che ciascuno ve la legga negli occhi dimessi, e temete ad ogni tratto d'incontrarvi in quel formidabile ghigno, e che quell' ostinato insolente vi tolga il cappello all' italiana che talora calcate sopra il vostro berretto, e gridi intorno: È un gesuita! è un gesuita! Ei sembra che ci sia un folletto che faccia mal governo delle vostre statue, e mentre voi avete in animo un eroe, vi sconci la immagine, e qui appicchi le orecchie di asino, qua una testa di zucca: o piuttosto è in voi stesso quasi una doppia anima, di cui l'una fa la baia e la caricatura dell'altra. Fatto psicologico importantissimo, che ci dà la spiegazione di molti fiacchi lavori estetici; e questo incontra agli uomini di mezzana levatura, che non hanno alcuna virilità, senza fermezza di carattere, senza serietà di fede, i quali mentre ti parlano con veemenza di alcuna cosa e vi si scaldano ed alzano la voce; se tu li guardi un cotal poco con quello sguardo di scambievole

intelligenza, che vuol dire: Buffone! ridono essi prima, ed invano fanno una smorfia per tenersi in sul serio, ridono essi prima di sè medesimi: nella loro coscienza è una eterna parodia di tutto quello che concepiscono gravemente; una seconda voce che imita caricando la prima; la parte bestiale che fa le fiche all'umana: il riso che essi generano negli altri, lo hanno inestinguibilmente in sè stessi: concepiscono Ariel e n'esce fuori Bottom. Ma, mi dirà il padre Bresciani, « perchè averla con me? che ci posso io? Scrivo storia; non fo poesia. Posso io rifare la storia? Il tempo degli Ambrogi e de' Borromei è passato. » Vero. Voi non potete rifare la storia, nè rifare voi stesso; la realtà che avete innanzi, resiste alla vostra penna, e voi non avete ingegno da nobilitarla; piccoli i vostri uomini, piccolo voi: in verità nessun vostro nemico ha fatto dei vostri e di voi una pittura tanto satirica, quanto voi stesso. Ma voi non vi accorgete che, stando le cose in questi termini, il vostro libro non solo non è lavoro d' arte, ma nè eziandio una storia. Non ogni fatto è storico: non ogni personaggio è storico. E che cosa è di storico in vostra fè nelle risse de' rivenduglioli, nelle dispute da caffè, nelle melensaggini delle gazzette, nelle plebee facezie di Ferdinando col Comandante di Gaeta, nelle passeggiate di Alisa e Luisella, in tutt' i nullissimi particolari onde infiorate il vostro racconto, che sono stati, solo perchè sono stati? Vi sono popoli e partiti che, come avviene degli individui, vivono senza lasciare alcun vestigio di sè sulla terra.

« *Nos numerus sumus et fruges consumere nati* »

E la vostra reazione, nella quale non avete saputo pescarmi un sol uomo, che abbia mente o carattere o

passione o grandezza, sarebbe di questo bel numero una; se non avesse pur troppo lasciate di sè orme sanguinose ed incancellabili.

Ma allegramente, padre Bresciani; avete la vostra riscossa; ora tocca a noi. Rappresentateci la rivoluzione. Voi potete ora rimandarci le nostre beffe e rispondere ghigno per ghigno all' insolente contraffattore dei vostri quadri. « Quelle orecchie d' asino che voi volete appiccare a' miei, sono le vostre orecchie: quella testa di zucca è la vostra testa. Avete riso; ora io riderò di voi. » È giusto. A ciascuno la sua volta.

Cominciate, com' è vostro uso, dallo spogliare la rivoluzione di tutto ciò ch'è stato in lei nobile e serio: è un lavoro purgativo, necessario per tutt'i vostri quadri. Questa cosa passare in silenzio, toccar di sbieco quest'altra, confessare quell'altra, ma con un se, con un ma, con un quantunque; voi siete maestro in questa difficile arte del simulare e del dissimulare; ve ne ho già fatto i miei rallegramenti. Si tratta del moto eroico di Milano? Corriamovi sopra. La difesa di Venezia? Tocca e passa. L'assalto di Vicenza? I Romani, è vero; ma gli Svizzeri; oh gli Svizzeri poi! E la battaglia di S. Lucia? e Curtatone? e i Piemontesi? Carlo Alberto? Sì; ma si sentivano la messa; ma erano tanto divoti! Non si può meglio.

Via; osate, Padre Bresciani, di dire la verità nuda e cruda: nella rivoluzione tutto dee essere diabolico, tutto opera del diavolo; anzi vi è certamente venuta a mano qualche preziosa pergamena, nella quale avete scoperto, che Mazzini e Mamiani e Sterbini e Campello e Guerrazzi e Brofferio e compagni aveano abiurato il Cristo, prostrati innanzi all'altare di Satana, intorno a cui dodici lupe invereconde danzavano ogni notte (p. 137-138). Su dunque « Tu un Gesuita! » E voi settarii, adoratori del demonio, ladri assassini, e per giunta buffoni! La

parte liberale accoglie in sè, come ogni altro partito, gente d'ogni risma: ci ha gl'imbroglioni, gl'ipocriti, gli sciocchi ed i bricconi. Guardata da questo lato, quanto v'è di ridicolo! quanto di atroce! La materia questa volta non vi manca. Se avete spirito, fateci ridere; se avete bile, fateci fremere.

In quel tumultuare, in quella ebbrezza quasi febbrile di un popolo, che dicesi rivoluzione, tutte le passioni si sbrigliano, e la più abbietta gente vien su: onde spesso, accanto al sublime trovi il grottesco, accanto alla più eroica virtù la più bassa scelleratezza. È un fiume di acqua limpidissima, che traripando s'insozza, traendosi appresso tutte le lordure de'campi. Il Bresciani si è calato a raccogliere questa mota, ed ha detto: Ecco la rivoluzione! un misto di ridicolo ed atroce.

Finchè ci avrà plebe, avremo una fonte inesausta di ridicolo. Questo eterno fanciullo è l'inconscia parodia de'più gravi avvenimenti in mezzo a cui si trova, senza saper come. Stretta alle sue tradizioni, nutrita di errori e di pregiudizi che si trae appresso sino al sepolcro; bene ella, come mobile e leggiera, studia a novità che rinfreschino le sue impressioni, ma non v'ingannate: ella non accoglie che la vuota apparenza, e sotto alle nuove forme conserva inalterate le sue vecchie idee: della Ragione ti farà una Dea, di Bruto ti farà un Cesare: Shakespeare l'avea maravigliosamente compresa. In questa opposizione tra la forma e l'idea, tra quello che pare e quello che è, sta in gran parte il segreto della commedia. La più comun forma, nella quale vien fuori questo contrasto, è lo storpiamento dei vocaboli, una specie di basso comico, di volgare buffoneria, che trovi in tutte le conversazioni, su tutte le bocche; perocchè facendosi ivi professione di ridere e di far ridere, pochi hanno spirito, e tutti vogliono far dello spirito.

Di questo spirito a buon mercato è dovizioso il padre Bresciani, il quale in luogo di studiare profondamente nella plebe questa contraddizione tra il fatto e l'idea, e farne scintillar fuori il comico in una situazione, in un'azione, in un carattere, in un motto; osservatore superficiale, è andato raccogliendo nel suo taccuino tutti gli equivoci, gli spropositi, gli storpiamenti dei trivii, e ce ne ha fatto un prezioso regalo. È il dì della votazione: un acquavitaro si sente afferrare in petto: « Ferma: hai votato? » — Ho votato pochino sinora; vedete le bottiglie sì poco sceme... — « Goffo! dico se hai votato per la Costituente? » — La *Consistente* non la conosco, nè l'ho veduta mai.— Quante volte si è riso per le vie, ne' caffè, di queste storpiature! Se ne parla per una giornata, poi si dimenticano. È proprio degli sciocchi intrattenere piacevolmente le brigate con queste asinerie, spropositi di geografia, strafalcioni di storia, trascorsi di lingua; ed è proprio di altri sciocchi rimanerne a bocca aperta, e dire di qualche plebeo buffone: Gli è un uomo di spirito costui! Gli è un uomo di spirito il Padre Bresciani! Anzi non di rado incontra, che passando di bocca in bocca alcuno di questi *qui pro quo*, ciascuno vi appicca alcun che, e a poco a poco n'esce un fatterello, un aneddoto spiritoso, materia grezza lavorata e trasfigurata da un artista collettivo; laddove il Bresciani ignora anche la volgare arte di bene apparecchiare un motto, sì ch'ei ti colga quando il riso è irresistibile.

Questo contrasto tra la forma e l'idea, l'Autore ce la rappresenta ancora nella gente colta, e con la stessa felicità! I discorsi ch'egli pone in bocca a questa gente sono concetti estremi accozzati senza legame e senza gradazione, ed espressi in una forma ampollosa. Udite Polissena: « Oh amica, chi non sente scorrersi nelle vene un sangue italiano, non è degno di respirare

queste aure vitali, che animavano i primi Pelasgi. Vedi Alba, vedi Cori, Ardea, Laurento e la prossima Aricia: in quegli Opici, Ausoni, Rutuli, Aurunci ci bolliva in petto un'anima altera di sì gran patria.» Udite Gavazzi: « Romani, figli di eroi, sangue troiano, marciate audaci incontro a un nemico che fugge al solo nome di Roma. Ognuno di voi val per mille di quei vigliacchi. Portate il valore romano su' campi lombardi, veggano le donne romane brillarvi in petto le croci rosse, e ammirino la franchezza de' vostri volti marziali, e sperino. » Udite Mazzini: « Prima, via lo straniero dal sacro suolo d'Italia, poi via tutt' i re col Papa a capo della processione; poi l'Italia una e tutta a popolo. Il popolo, papa e re di sè medesimo, non ha chi lo vinca. » Udite un altro: « Questo papaccio avrà d'ora innanzi a fare colle nostre baionette. V'infilzeremo i Gesuiti, come le quaglie, li condiremo col grasso dei frati e de' prelati, che sarà un arrosto squisito. » Tutti i discorsi sono in su questo andare, tutti ad uno stampo; letto uno, letti tutti. Caricare i sentimenti, esagerare le forme, infilzare i concetti crudamente l'uno appresso l'altro come una serie di avemarie, è il ridicolo in cui capitano sovente gli sciocchi e gl'ipocriti: e nella rivoluzione ce ne fu in buon dato. Ma non tutti gli sciocchi sono ridicoli: spesso ristuccano e fanno stomaco. Perchè ei destino il riso, bisogna che le loro parole sieno la loro satira, la parodia di quello ch'ei dicono in sul serio, e con la miglior buona fede. E però dovete farmeli parlare secondo natura, sì che il riso rampolli dall'essenza stessa de' loro concetti, e non vi si richiegga altro che la semplice rappresentazione. Qui è la cima dell'arte comica ed il Fischietto[1] alcuna volta ce ne dà esempio. Si crede

[1] L'Autore scriveva a Torino, 1853.

comunemente che il ridicolo stia ne' maliziosi ravvicinamenti, nelle antitesi, nelle incongruenze, nelle false applicazioni ecc.; ma questi non sono che artifizi esteriori per porre in mostra e dare spicco ad un ridicolo, già preesistente nella cosa; sono le figure rettoriche della commedia; e porre ivi il comico gli è come porre il sublime ed il bello ne' tropi e nelle frasi. Scrittore di spirito è colui che sa cogliere per una rapida intuizione il lato ridicolo di un argomento in apparenza serio, e sa coglierlo in quella forma che esso ha naturalmente, senza che nulla vi paia di subbiettivo, di appiccato, di venuto dal di fuori: perocchè al vero artista lampeggia innanzi il ridicolo non nudo ed astrattamente, ma con una sua propria rappresentazione. L'ironia, il sarcasmo, la caricatura, il paragone, l'antitesi, ecc. non sono dunque forme libere che lo scrittore possa adoperare a sua voglia, fosse anche nel genere umoristico: concetto e forma nascono ad un parto. Ma come qui i concetti sono serii, nè ci è gesuita al mondo, che possa rendere ridicole le parole Italia, patria, libertà, indipendenza ecc.; così il Bresciani è costretto di ricorrere a ripieghi grossolani, caricando la mano, o congiungendo un concetto serio con altri ridicoli. Quando Polissena dice: « Oh amica, chi non sente nelle vene scorrersi un sangue italiano, non è degno di respirare queste aure vitali, che animavano i primi Pelasgi; » qui il comico non è nel concetto, che è seriissimo, ma nella forma volgare e caricata onde è espresso, e nell'ultimo pensiero appiccatovi, parte non necessaria di quello: il che toglie l'illusione, scopre l'arte e rivolge il ridicolo in capo al derisore. Ridevole è Polissena che si esprime scioccamente, non il cencetto; e nondimeno si odora nello scrittore la buona intenzione di tirare il concetto nello stesso ridicolo, senza che gli venga fatto. E questo è,

perchè la patria, la libertà, l'Italia fanno in lui una impressione odiosa, ma non ridicola, e se ne sdegna e sente una stizza seco stesso, e vorrebbe... ma non ci è verso; non si può ridere, nè far ridere per forza: il riso è la cosa più spontanea del mondo. Egli è come quegli che si sente tentato di porre in caricatura un uomo, di cui ha paura o rispetto, e che mentre sta per lanciare il suo motto, ad un guardo di colui si sente morire il riso sul labbro. Così è, mio buon padre Bresciani: voi potete odiare, ma non potete ridere: i vostri concetti rimangono serii al di sopra della forma che voi lor date.

Fin qui abbiamo dunque un comico di bassa lega, formale ed estrinseco. Ma il comico, che non è nel concetto, può esser bene nella persona che lo adopera: allora non è il concetto ridicolo, ma il modo col quale è concepito. Il quale modo è variissimo secondo la natura delle persone, sciocchi, pedanti, poltroni, ipocriti ambiziosi, ecc.: in questo caso cade sotto il ridicolo non l'idea, ma il carattere delle persone. E quanta ricchezza di materia! Quanti sciocchi che guastavano, smozzicavano, travisavano quello che non comprendevano! E pedanti, che applicavano a tutte le cose una forma anticipata ed immobile di scrivere, e non sapendo che le grandi cose vanno dette alla buona e con virile semplicità, sconciavano goffamente ciò che credevano di abbellire, con quella che essi chiamano forma letteraria; sì che i nostri più cari sentimenti, le nostre più nobili idee noi le vedemmo uscir fuori, ora saltellanti alla francese, ora affogate in uno strascico di compassati periodi, e quando addormentate in un nembo di fiori arcadici o classici, e quando evaporate in una nebbia mistica e romantica! Quanti poltroni, che davan fiato alla tromba, e tagliavano montagne con tanta più audacia di parole, quanto il cuore più tremava lor

dentro! Quanti ipocriti e ambiziosi, soverchianti con la voce, co'gesti, con le esagerazioni, con in bocca ad ogni ora tre o quattro parole alla moda, nastro tricolore al cappello, fazzoletto tricolore pendente al di dietro, mazzettino tricolore nell'occhiello dell'abito! Ma a che mi indugio a parlar di caratteri, di cui non è vestigio in questo romanzo? L'autore non ha pratica degli uomini, non conoscenza delle condizioni sociali, che esca dal comune; tanta ricchezza di caratteri e di situazioni è per lui la *margarita,* della favola. « Romani, esclamava Gavazzi, figli di Eroi, sangue troiano, marciate audaci contro un nemico che fugge al solo nome di Roma. » Qui è la stessa esagerazione, la stessa congiunzione di serio e di ridicolo, che abbiamo notato in Polissena, e che si trova dappertutto. Fin dalle prime pagine la vena comica del padre Bresciani è esausta, nè vi è cosa più noiosa di un ridicolo che ripete sè stesso, indizio di stanchezza e povertà di fantasia. E come suole intervenire, aggirandosi l'autore entro lo stesso cerchio, e volendo pur dare alle stesse forme alcuna aria di novità, le carica, e le conduce fino alla insipidezza ed alla freddura. « Pio IX s'avvisa di pascerci a confetti, d'addolcirne la bocca con qualche riforma; le ci dia pure che noi le avremo in conto di antipasto. Ma se noi non saremo armati, non verremo mai al desinare, e tutto finirà in due crostini con una mano di burro, e sopravi un'alicetta trinciata, da bere a ciantellini una tazza di vermut. Noi vogliamo cioncare e tracannare a bigonci la libertà; divorarla, diluviarla a due mascelle; e Pio IX vuol darcene tanto che basti ad un canarino! Gnaff! L'ha colta davvero! o tutto, o niente. » Il buon padre, entrato a parlar di confetti per via di paragone, non ha finito che non abbia fatto tutt'i suoi pasti della giornata fino al tracannare ed al diluviare. E si è

dimenticato che è da uomo di piccolo spirito questo girare intorno ad essa sempre una immagine, e sottilizzarvi e stagnarvi entro. Nè vi è cosa tanto poco comica quanto il rimanere come inchiodato ad una idea senza trovar verso di cavarsene fuori, essendo il riso uno scoppio subitaneo, generato da rapporti improvvisi, da inaspettati contrasti, che richiedono nello scrittore velocità e prontezza d'ingegno. Ma soprattutto profondità: perchè se si vuole uscire un po' poco dal plebeo, lo scrittor comico dee mirare non ad una fuggevole allegria a modo di trastullo e passatempo, ma ad una impressione durabile, che al primo scoppio del riso faccia succedere la meditazione. Lasciamo a' buffoni di mestiere, a' buffoni da conversazione gli equivoci, i giuochi di parole, quel trarre al proprio ciò che si dice in senso figurato, o al contrario, e il contraffare, il caricare, e l'alzare ogni cosa al grado superlativo. Questi mezzi esteriori non hanno un significato comico, se non quando ti colgono a volo un assurdo, ti rivelano un costume, ti dipingono un carattere. Avete udito il padre Gavazzi. Ma chi è Gavazzi? Chi è Mazzini o Sterbini, o Agostini o Babette, che ti parlano tutti allo stesso modo, gittati là per isciorinarti ad ogni tratto le stesse buffonerie da trivio? Chi è Santilli? Un giovine di forme vantaggiate e oneste, con una gran capigliera a riccioni giù pel collo e la discriminatura da un lato, e i capelli lucidi e olezzanti, e la barba lunga, assettata in cerchio, e i mostacchi ben disciplinati ed acconci. Ma chi è Santilli? E Mileto e Romeo e Gabriele Pepe e la Belgiojoso, e Guidotti e Zambeccari? *Vox et praeterea nihil,* puri nomi. Sono macchinette e burattini di carta con di dietro la tela il padre Bresciani, che soffia le parole, e che spesso, dimentico della sua parte, caccia fuori il capo e ti guasta il giuoco, sicchè in luogo della

macchinetta tricolore ti vedi improvviso dinanzi il berretto nero, e senti una vocina melliflua che ti annunzia il cambiamento di scena; Attenti! ora sono io che parlo! « Le vecchie masserizie del Vaticano, dice il Mazzini al Beltrami, le abbiamo tanto rose colle lime sorde, già sono in tentenne, e a buona picchiata di martello deono cadere in isfascio. Poni la scure alla radice *corrompendo le masse*... Vi sono ancora non pochi, i quali perfidiano a creder buone a qualcosa le riforme: imbecilli! o tutto o niente. Avvisan costoro che noi ci contendiamo sì saldamente da venti anni per risciacquarci la bocca con un sorso di riforme? » Vedete lo stesso ridicolo esterno quasi con le stesse frasi; le masserizie prima rôse, poi in tentenne e poi in isfascio, come innanzi dai confetti si passò al burro e dal burro al vermut; anzi voi sentite di nuovo l'odore dell'antipasto, non potendo quel caro Bresciani lasciarci in pace senza una risciacquatina di bocca con un sorso di riforme. E quando il Mazzini mi dice: Poni la scure alla radice, io veggo l'uomo rosso; ma quando soggiunge: corrompendo le masse; scusatemi, padre Bresciani; Mazzini non chiamerà mai un corrompere l' opera sua; e siete voi, proprio voi, che cacciate il capo fuori della tela, e mi mostrate il berretto nero, e dite invece di Mazzini: corrompendo le masse; e invece di Polissena: Viva noi!

Il Bresciani non è riuscito a porre in ridicolo le idee della rivoluzione; è riuscito almeno a rendere ridicoli gli uomini della rivoluzione? Oltre che gli manca ingegno da ciò, come il fin qui detto basta a mostrare, la falsa situazione nella quale si è messo, non glielo poteva consentire. Vi è un dramma francese intitolato: *Avant, Pendant et Après*, nella cui seconda parte si pone in caricatura la rivoluzione francese del 93. Ma lo scrittore si è ben guardato di porre in iscena

Robespierre, Saint-Just, Danton e gli altri capi, ed ha cansato tutto ciò che è di serio e di grande in quella funebre epopea. Con quel finissimo fiuto che è l'istinto incomunicabile dello scrittor comico, egli ha subito odorato il ridicolo ch' era in essa, l'imitazione de'nomi, de'costumi e delle fogge romane in una civiltà tanto diversa, ed ha saputo trovare situazioni e caratteri, onde germina questo contrasto. Ma il Bresciani mi comprende la rivoluzione in tutta la sua ampiezza, e tutto è in essa ridicolo, tutt' i personaggi sono buffoni. Or l' artista può bene contraddire alla storia, disformare i fatti, ridere di tutto e di tutti e fare dell' universo una grande mascherata; una sola cosa non può, contraddire alla sua coscienza. Il Bresciani non crede a quello che dice, comechè vi si sforzi: è nella sua coscienza qualche cosa, ch'egli non può domare, che resiste alla sua volontà, che lo fa ridere sgarbatamente, che fa trapelare dal suo riso una ridicola stizza. Non è il lettore che contraddice alle sue calunnie; la contraddizione è dentro di lui: questa voce interiore gli trasmuta sotto la penna i burattini in eroi. Egli ti fa parlare Mazzini come un buffone, un paltoniere; e quel secondo Egli risponde: « Mazzini giovane d' acuta mente, di cuor caldo e d'indole audace ed indomabile, più intrepido di Weishaupt, più leale d'assai del Mamiani e consorti, getta il guanto alla sbarra e sfida re e papi » (vol. III, pag. 180-182). Egli sparge a man piene il ridicolo sui civici romani giovinotti scapati, le cui pazze allegrie ti dipinge con un brividio d'orrore, con una indegnazione che ci fa ridere a sue spese; e quel secondo Egli risponde: « questi eroi da teatro a Vicenza sono come un muro di bronzo su' parapetti, alle trincee e tra le palizzate del terrapieno: niun piega, niuno allassa, ed erano digiuni, ed i calori cocenti e il conflitto crudele »

(volume IV, pag. 79). Con quanto strazio egli si fa beffe dell' opera de' *prodi* al 15 maggio, degli animosi della Guardia Nazionale, che *sudano la notte alla grande impresa,* de' calabresi e cilentani *infaticabili all' arduo e terribil travaglio, de' liberi petti che combattono per amore di libertà!* ed il secondo Egli risponde: « Cominciossi una lotta accanitissima e crudele: dalla fronte della barricata spesseggiavano i colpi sopra gli assalitori: l'artiglieria puntava di calibro e di miltraglia orrendamente contro i propugnacoli e contro gli angoli delle case, donde usciva il fuoco vivissimo e ostinatissimo » (vol. III, pag. 30 e seguenti). Ch'è questo, padre Bresciani? Voi avete un bel dire e un bel fare; la situazione è più forte di voi. Non potete allontanare da voi voi stesso; e quando vi si parano innanzi Ciceruacchio, Sterbini, Agostini e gli altri settarii, non sì tosto vi studiate di atteggiare il labbro ad un riso maligno, e quell' invitto Egli vi rompe a mezzo le parole, vi raffredda la fantasia, e vi risponde: « I settarii hanno capo, e a lui lasciano il consiglio; hanno membra e ciascuno provvede secondo sua condizione; nè l' occhio fa da mano, nè il piè da lingua; il nobile si affratella al borghese, il cittadino al villano, e dove trattasi di loro congiure, s' impalmano, s' abbracciano, si stringono come nati di un sangue. Sono scaltri ed astuti, simulatori e infingitori, pronti ed ardimentosi, pazienti e costanti. L'occhio della giustizia non li sgagliarda; la prigionia de' fratelli non li menoma, anzi crescono e moltiplicano in faccia alle catene e alle bipenni che stanno apparecchiate a lor fellonia; si danno di spalla nelle più arrischiate imprese; son larghi di loro avere al tesoro della setta, e molti perciò si sovraccaricano di debiti, impoveriscono i figliuoli, consuman le case. Attutiti in una provincia, sorgono in un' altra; condannati all' esilio,

aspettano; stretti ne' ceppi sperano; nell'atto di piegare il collo sul ceppo insultano il manigoldo » (vol. I, pag. 75, 76). E di questi uomini voi volete farne poltroni e buffoni! Voi non avete cuore di guardarli in viso. De'vostri volete farne eroi, e vi riescono quello che voi sapete; di cotesti volete farne burattini, e i burattini vi si animano innanzi e vi si ribellano e vi agghiacciano il riso sul labbro.

Non solo buffoni, ma assassini; il ridicolo è mescolato con l'atroce, ad ogni tratto un assassinio: l'autore non ne ha dimenticato pur uno. E certo in quel ribollimento di spiriti, che vien dietro ai rivolgimenti civili, l' assassinio non è infrequente; salvo che un giorno era santificato, e veniva dall'alto; lo sanno gli Ugonotti: oggi è esecrato e procede da ciechi impeti di plebe. Ma gli assassinii del 48 sono secondo il padre Bresciani meditate vendette de' liberali; sono la fredda esecuzione di un articolo del codice settario. Poniamo sia vero, e vediamo in che guisa abbia egli saputo dare a questi assassinii un significato storico e poetico.

L'assassinio preso nella sua apparenza, è un fatto esteriore che, come tutto ciò che è vuota materia, non ha in sè niente di storico o di poetico: il suo senso storico, il suo ideale poetico e nelle cagioni che lo hanno prodotto, e nell'uomo che lo ha commesso. Si assassina per sete di guadagno, per gelosia, per vendetta, per amor di patria, per fanatismo di religione; e l'omicida è uomo o donna, gentiluomo o plebeo, un grande uomo o un'anima abbietta. Se togli via le idee e i caratteri; non vi resta innanzi che un freddo cadavere, un fatto vuoto di significato. Prendiamo ora ad esempio Babette, il solo personaggio che ci è un cotal poco ritratto. Costei dalla Svizzera tira giù fino a Palermo per ammazzare Cestio, denunziatore de' suoi: e dopo avere

per via buffoneggiato co' congiurati ne' quali s'avviene, coglie il traditore, lo inganna e lo trafigge. Babette non è certo un sicario pagato; è un assassino fanatico, che crede di adempiere il suo dovere. Ma, Dio buono! salvo qua e là qualche buffoneria, costei non mostra mai di credere a qualche cosa, di amare, di odiare; nessun contrasto, nessun rimorso; è una macchina a vapore che corre e corre; tal che quando giunge ed uccide il suo nemico, tu non sai qual differenza sia tra l'inanimato pugnale ed un essere che ha anima. Se volete rappresentarmi l'assassino delle società segrete, mostratemi come l'anima, in quei convegni, si snaturi a poco a poco. Giovinetta, male esperta del mondo, di un cuore passionato, di una fantasia mistica, si consacra tutta alla libertà ed alla patria. Le cerimonie strane, i solenni giuramenti, il segreto, il pericolo la esaltano; la resistenza l'inferocisce: il pensiero costante sempre in una cosa attutisce in lei ogni altro affetto che non sia quello, religione, famiglia, amicizia. A' dolci e nobili sentimenti succedono, senza ch'ella se ne avvegga, tirata dalla invitta necessità della sua situazione, le più malvage passioni: la lunga oppressione desta in lei l'odio contro gli oppressori; la usanza con ogni maniera di gente la rende rozza e plebea; la debolozza di sua parte la sforza ad ire per coperte vie; la necessità la rende perfida; la vendetta un assassino. Tale esser dovrebbe Babette; e se il padre Bresciani se ne scusasse umilmente, allegando la poca pratica ch'egli ha di queste diaboliche adunanze, io gli risponderei: E perchè non consultare la storia de' vostri ordini religiosi, a voi certamente famigliare, dove avreste trovato più di un esempio calzante? Clément sarebbe stato proprio il fatto vostro. Segregato dal mondo e ridotto in una cella, ogni vincolo domestico o sociale in lui si rilassa, come in Babette. In

quella vita priva di operosità, egli si gitta in un vano fantasticare, ch'è malattia delle immaginazioni oziose, e toltogli per forza il reale, senza di cui l'uomo è incompiuto, se ne rifà uno posticcio, disfogando il suo bisogno d'amore e in estasi e contemplazioni di Dio e de' Santi, egli ama la Vergine, come Babette l'Italia. E come Babette, il suo amore si volge in odio contro i nemici di Dio, contro i bestemmiatori della Vergine; il loro trionfo lo invelenisce; la sua impotenza lo rende perfido; e l'idillico frate di pochi anni avanti diviene il freddo assassino di Enrico III. Così Macaulay rappresenterebbe Clément; così Dumas rappresenterebbe Babette. Ma io dimenticava che qui si tratta del padre Bresciani: l'anima è un x, una incognita per lui. Qui cade Monsignor Palma; là il Rossi; qui è ucciso il Finucci; là è trafitto Aser: tutte le circostanze esteriori sono minutamente raccontate: che cosa vi manca? La rappresentazione dell'assassino e dell'idea che lo muove, cioè a dire e la storia e la poesia.

Adunque, mi chiederà il lettore, che cosa è l'Ebreo di Verona? Voi ci avete mostrato quello che dovrebbe essere: che cosa è? È la rivoluzione rappresentata plebeamente, nuda di tutte le sue forze interiori di movimento e di resistenza. È la rivoluzione nella sola sua corteccia, quale apparisce all'uom della plebe « un fracasso, un baccano, un Viva! e Muoia! » opera del tale e del tale. Tolte le idee, i caratteri, le passioni, nella cui limpida rivelazione è l'eccellenza dello storico e del poeta, non rimane che il vuoto fatto, quello solo che si vede con l'occhio materiale. Nondimeno anche questo ha il suo attrattivo, anche la nuda azione diletta, quando lo scrittore sappia immaginare un intrigo, e destare la curiosità e tenere in sospensione i leggitori e rappresentare con vivace rapidità il tumultuoso

avvicendarsi de'casi umani. È un dramma ad uso della plebe, ma pure è un dramma; è un ballo mimico di cui non si comprende un' acca, ma che pur tira a sè gli sguardi di tutti. Questo libro al contrario è noiosissimo a leggere, e ci è stata mestieri tutta la mia buona volontà per tirar giù insino alla fine. L'azione spesso più narrata che rappresentata, cronologicamente esposta senza alcun nesso interiore, aggirantesi intorno ad un centro artifiziale, intorno ad un personaggio, la cui importanza è nulla per rispetto ai grandi avvenimenti in mezzo a'quali sparisce; l'azione è qui affatto secondaria, ed il Bresciani ci presenta gli attori per avere occasione di mostrarci le scene. Pio IX si affaccia al balcone della reggia di Portici, perchè il Bresciani ci possa descrivere le bellezze del golfo di Napoli. Pio IX fa una cavalcata alla Basilica Lateranense, perchè il Bresciani ci possa far vedere la squadra dei dragoni a cavallo, i trombetti degli Svizzeri, i camerieri d'onore, i camerieri ecclesiastici, i collegi dei prelati, i cappellani e chierici di camera. E i dragoni ci stanno per farci vedere il berrettone e i guanti e gli stivali, e ci stanno i camerieri perchè noi vedessimo le belle guarnacchette e le falde e i calzoni e i calzarini, e ci stanno i camerieri ecclesiastici per la loro cappa magna e i cappuccioni e i cavalli di rosso fiammante, ed i prelati ci stanno in grazia de' loro paludamenti paonazzi, e ci stanno i vescovi per mostrarci il cappello verde legato sotto il mento, e Pio IX ci sta per farci guardare la sua bella carrozza tirata da sei cavalli neri co' cavalcanti in zimarrette avvinate. Che bella carrozza! che belli cavalli! che belle vesti! oh i belli guanti! ho le belle gualdrappe! belle quelle zimarre! bellissime quelle selle! così grida la stupida plebe, quando passano processioni o mascherate, con un'ammirazione uguale pel

cavallo e pel cavaliere! E se Bartolo si prende il caffè, egli è perchè l'autore ci mostri in che guisa si ha a fare il caffè; e se Pio IX visita il Collegio romano, egli è per porci dinanzi il lastrico del cortile mutato in giardino, le gallerie decorate, l' apparato della cappella, e il ritratto di Gregorio XIII, e la spezieria de'gesuiti, e i cori de' musici, e le legioni degli scolari, fanti, cavalieri, veliti, scorridori e triari, *et caetera mirabilia.* Battaglie in Lombardia, tumulti in Roma, agitazioni a Napoli, ed il padre Bresciani se ne va a diporto per mare con Alisa e Luisella per poterci descrivere il golfo di Salerno e Amalfi e Positano a Minòri e Majòri, a non finirla mai. Così l'azione vi è non per sè, ma per la descrizione; l'uomo vi sta per il suo cavallo: l'attore per le scene; Bartolo per il suo caffè e Pio IX per la sua carrozza. Un giorno il Bresciani si lasciò dire che a lui bastava l'animo di scrivere come il padre Bartoli; e Pietro Giordani di rimando: Matto insolente! credi tu che somiglianza di berretto faccia uguaglianza di cervello? Ma il buon Bresciani sel crede: il cervello nel suo libro ci sta, perchè egli abbia un pretesto di descriverci il berretto.

Pure il genere descrittivo ha anch' esso le sue bellezze; piacciono le descrizioni del Bartoli: e se in un vago panorama ti si affacciano colli e paesetti e ville e lembi di cielo, e pianure di laghi, tu vi affiggi lo sguardo con maraviglioso diletto. Che manca a queste descrizioni, che te ne senti sì tosto sazio e ristucco, o tentato di saltarle a piè pari? Perchè ti viene il sudor freddo, quando tu leggendo ti abbatti in qualche parola, come grotta, montagna, golfo, chiesa, giardino, città, aspettandoti il formidabile regalo di due o tre pagine di descrizione? Perchè il padre Bresciani, siccome non reca in mezzo un' azione, se non per fare una descrizione, così non pone mano a descrivere, se non per disgravarsi la mente dell' enorme provvisione che vi è raccolta di frasi e di

parole toscane. L' azione vi sta per la descrizione; la descrizione vi sta per la frase. Passeggiando lungo i portici di Po in Torino, spesso dimentichi le tue faccende per fermarti innanzi a qualcuno dei tanti quadri e ritratti che vi sono in mostra; e qui contempli l' occhio vivido e quasi minaccioso di Vittorio Emanuele con quella sua aria concitata ed imperatoria; là rimani assorto innanzi alla faccia trista e pensosa di Mazzini; ecco più in là Manara con quella sua fisonomia tra il brusco ed il bizzarro, e il volto affilato e pallido del Duca di Genova, ed il sorriso di Maria Adelaide soavemente malinconico. Qui trovi espressione, ovvero una rivelazione più o meno perfetta dell' anima in quelle forme, un sentimento, un pensiero, un' azione. Niente vi è che ti dia un' immagine dei ritratti del padre Bresciani. Entra ora meco da quel sartore o da quel barbiere e guarda: vedrai tre o quattro persone dipinte con le facce stupide ed in diverse attitudini, di prospetto, di lato, di spalla: quelle facce vi sono per mostrarci la moda e l' assetto della barba e de' capelli; quelle attitudini vi sono per mostrarci la piega e l'attagliarsi dell' abito alle varie positure del corpo: la faccia vi sta per la barba, ed il corpo per l' abito. Noi ci siamo già avvicinati al padre Bresciani; ma dobbiamo calare ancora più giù. Ecco il sartore che tiene in serbo abiti di ogni ragione, belli e fatti; e ci volge a tutti e due noi una cupida occhiata, pensando al tale e tale abito, che ci cascherebbe sì bene! che ci direbbe a maraviglia! Noi siamo per questa gente materia di commercio, occasione di spaccio: il barbiere ti guarda alla faccia, il ciabattino a' piedi, ed il sartore alla vita. E tale è l' obbietto che deve descrivere, per il padre Bresciani. L' obbietto non ha efficacia sulla sua fantasia, ma sulla sua memoria; in luogo di risvegliare nel suo animo queste e quelle forme, questi e quei sentimenti,

gli ricorda le tali e tali frasi impazienti di uscir fuori: e come ci calzano! come ci si affanno! come suonano bene! e questa, la ci cape anch'essa! come lasciare quest'altra? e ve' questa che va a capello! e dimenticavo la più bella! e compiuto lo spaccio, si frega le mani tutto contento il buon padre Bresciani. Ond'è ch'egli non ti lascia, se non quando ha esausto tutto il suo vocabolario, entrando in particolari tanto minuti che vi si affoga. Eccoti un vascello. In un dizionario per categorie, alla voce vascello troverai infinite voci toscane per nominare le sue parti ed attrezzi, come alle voci cucina, casa, desinare ecc. Vi troverai i cannoncelli di gabbia, i vergoni, il pappafico di maestra e di trinchetto, le controgiunte di bompresso, i cavi e le gomene di rispetto, il boccaporto di poppa, e tarsiti e filetti e corniciature ecc. ecc. Quale tentazione per il padre Bresciani! Egli ha in capo il dizionario dall'A alla Z. Mi si dà del frasaiuolo, scappa su a dire una volta l'ingenuo. Ma che ci ho a fare? Non posso pensare una cosa, che non mi pullulino in capo le cento frasi; non le vado scavando io; sono elle che non mi dànno requie. Sventurato padre Bresciani! Tu vuoi parlarmi de' poveri gesuiti cacciati da Genova che stanno lì molto abbasso nella stiva gemebondi: con qual cuore puoi tu indugiarti a descrivere parte a parte il vascello? Ma e i vocaboli? Trasandare una sì bella occasione! E già ti ronzano nella mente e vogliono ad ogni patto sbucar fuori. Ecco: l'ho trovato! l'ho trovato! ad ogni cosa ci è il rimedio. Immagineremo che l'uffiziale sia assente e che il contromastro dicesse al viaggiatore: compiacessesi di attenderlo, e intanto il condurrebbe a vedere sì bel legno, robusto e ben arredato. Ben trovato! Ed ecco un formicolare di vocaboli in lunga processione: ecco i cannoncelli di gabbia, le vele raccolte e chiuse lungo i vergoni, i tragitti delle sarte del pappafico di maestra

e di trinchetto alle controgiunte di bompresso; la forza degli argani, le catene dell'àncore, i cavi e le gomene di rispetto. Siamo nella sala d' arme, e qui vocaboli di un' altra categoria tribolano il povero padre, e tumultuano e vogliono uscire essi pure; ed eccoti le daghette, i falconcini, i passatoi e i falconetti d'assalto. Dato sfogo a questi nuovi ospiti, ricomincia la processione, ed hai i tarsiti, i filetti, le corniciature e i compartimenti, e poi il focolare di ferro così ben bilicato in mezzo alla nave, e poi i lettucci a maniera di culla dondolante, e poi... leggetevi, caro lettore, due pagine. Ma questi particolari sono tutti prosaici! Non è vero. Il padre Bresciani sa una sua ricetta per fare di un vascello una ninfa, e per ornare di fiori poetici que' cannoncelli, que' boccaporti e quegli assiti. Ascoltate. « Il *bell'* assetto delle vele, l'intreccio *mirabile* delle corde, per sì *bel* modo che Aser ne era stupito, coltellacci *bene* intrecciati, il tutto *bene* accomodato e con *bell'* ordine, i *belli* ingegni del focolare così *ben* bilicato, in *bell'* ordine seduti... Come? qui vi è un subisso di bello e di bene con un odore di mirabile, e voi domandate se vi è poesia! Descrivete, padre Bresciani: altre descrizioni vi attendono, altri vocaboli vi perseguitano. Poco rileva che la descrizione vi sia per incidente o per paragone: la stupida frase non vuol saperne di queste scuse. Pio IX dee far colezione di caffè e latte? e vien fuori la tavoletta e il credenziere e il cofanetto di marocchin rosso e le anforette d'oro e il pane affettato e il vassoio d'argento. E se il buon padre vuol paragonare le donne romane spasimate di Mazzini alle pollastre o alle chiocce, non ci è paragone che tenga: una volta nominate le chiocce, gli si affolla una falange di vocaboli, e le povere donne tenendo il metro delle valenti chiocce « s'arruffan tutte, e imporporando la cresta, e inalberando la testa, e sbattendo l'ale, e vibrando il becco crocitano e

s' avventano agli occhi, ch' è un portento a vederle.» Qual maraviglia ora, che il padre Bresciani ti racconti con lo stesso stile un assassinio ed una passeggiata? Innanzi agli occhi suoi non vi è nè l'assassinio, nè la passeggiata, ma la frase, e non vi è cosa più stupida e più fredda della frase.

Io voglio conchiudere con una trista riflessione. Il padre Bresciani è uomo di poco ingegno e di volgare carattere, senza fiele, senza spirito, uno di quegli uomini tagliati così alla grossa, di cui si dice con un'aria di benevolo compatimento: gli è un buon uomo! Egli ha studiato molto nelle cose della lingua ed ha scritto tra l'altro de' dialoghi utilissimi, ove ha raccolto i più bei vocaboli e modi di dire toscani ad uso degli studiosi. Se costui fosse rimaso nel secolo, sarebbe riuscito un uomo dabbene, lodato da tutti, perchè non invidiato da nessuno; rispettato per la sua sincera pietà e bontà d' animo; consultato spesso per la sua domestichezza con i buoni scrittori e per il paziente studio della parte famigliare della lingua, di cui pochi hanno pratica. La sua mala ventura lo ha fatto capitare tra gesuiti; ed ha dovuto partecipare ad atti e maneggi, a' quali non era chiamato nè dal suo ingegno, nè dal suo carattere; vestirsi di passioni che non sente; imparare a mentire, a calunniare, a malignare, ad odiare; contrarre il labbro ad una ironia, a cui non giunge la sua poca malizia; attizzare le ire de' vincitori contro infelici che sono negli ergastoli o nell' esilio; e mutata la penna in pugnale, quando il patibolo era così spesso rizzato in Italia, aggiungere i suoi colpi codardi alla mannaia del carnefice. E tutto ciò fatto scioccamente, poichè egli non era nato a questo. Nel secolo sarebbe riuscito un uomo dabbene; gesuita è riuscito direi che cosa, se la parola non mi paresse un po' dura.

MEMORIE

Sull'Italia e specialmente sulla Toscana, dal 1814 al 1840.

DI

GIUSEPPE MONTANELLI.[1]

—

Innanzi al 48, quanti bei nomi! quanta poesia in ciascuno, che noi congiungevamo con tutte le nostre aspirazioni! Nessuna differenza noi si poneva. Adoravamo sullo stesso altare Mamiani e Mazzini e Balbo e Azeglio e Gioberti, Giusti, Berchet e Niccolini, Montanelli, Salvagnoli e Guerrazzi. Noi siamo soggiaciuti; ma questi nomi rimanevano intatti. Che cosa si è fatto? Noi stessi vi abbiamo gittato sopra il fango; ciò che non hanno potuto le ire e le calunnie dei vincitori, lo abbiamo potuto noi contro noi stessi. Eccoli nimicissimi, sputarsi veleno. Nè mai gesuiti e sbirri li vituperarono tanto, che noi non li vituperiamo più.

Quando io ho a mano uno scritto, e che vi veggo allusioni appassionate a persone, lo pongo da canto; nè il pubblico favore mi fa velo sulla sua durata; nasce con l'occasione, e muore con quella.

Non è, a mio avviso, di questo genere il libro del Montanelli. Certo anch'esso è nato di occasione; anche in esso odori de' fini personali. Sotto la veste del narratore, talora scopri l' accusatore o l'avvocato; talora si

[1] Si noti che questo articolo era dettato nel 1856.

perde in recriminazioni inutili, ha innanzi ora il tal uomo, ora il tal libro; vi sono intere pagine, che potresti chiamare argomenti *ad hominem.* Egli ha scritto nel 1850, quando da una parte i moderati, acquistato un centro di azione in un governo stabile, primeggiavano, e d'altra parte si levavano alti clamori contro Mazzini e i suoi. Avvocato di un partito, ch'egli chiama democratico italiano, il Montanelli si pone in mezzo fra i moderati e Mazzini, e tira botte agli uni ed all' altro. In questa via, quanta materia di scandali! quante tentazioni! Pure ha saputo per lo più serbare tale misura, che i suoi avversari escono di sotto alla sua penna incontaminati. Non attribuisce al suo partito il privilegio dell'onestà o del patriottismo; non accusa alcuno di ambizione, di vanità, di secondi fini; sobrio ne' biasimi, largo nelle lodi; combatte le opinioni, rispetta le coscienze. Un Italiano, dopo lette queste Memorie, può venerare ugualmente tutti di cui si ragiona, quali si sieno le loro opinioni.

Nè questa è già tattica. In Montanelli vi è alcun che di sereno, che non dà luogo a fini personali. Mai non ti accorgi, che egli senta odio o livore; e se parla severamente di alcuno, ti par di vederlo col sorriso sul labbro tendergli la mano e dirgli: facciamo pace. Vi è qualche cosa nel suo scritto che ti fa dire fin dalle prime pagine: costui è un galantuomo. Qualche cosa d'indeterminato, che lo scrittore non vi può mettere per forza, di cui egli spesso non ha coscienza, e che è come la fisonomia del libro. Certo anch'egli ha le sue piccole passioni: e chi non ne ha? un po' di vanità, un certo dispetto contro il tale ed il tale: senti della ruggine tra lui ed il Guerrazzi, dello scontento fra lui e il Salvagnoli. Ma il suo buon naturale caccia nel fondo queste tendenze ribelli, nè gli vieta giuste lodi all' uno ed

all'altro, nè lo fa eccedere nel biasimo: a queste angustie di parte soprastà l'amore del bene ed il culto della patria.

Questo per rispetto alle persone. E per rispetto ai partiti? E dapprima, la differenza dei partiti in Italia è differenza di metodo o di contenuto? L'uno e l'altro. E giova toccarne leggermente.

Quanto al metodo, vi è un gran dire. Chi preferisce le congiure e le sette, chi la pubblicità, chi la legalità. Tutte opinioni esclusive e parziali. Non vi è alcun metodo *a priori;* ciascuna rivoluzione ha il suo. Il Montanelli parla di questi partiti con quella benevolenza che ha mostrato inverso le persone. Trova timido ed infruttuoso il partito strettamente legale, capitanato in Toscana dal venerando Gino Capponi, ma senza uscir mai da' termini del rispetto. Tiene le sette talora inutili, spesso dannose, riconoscendo però in alcuni casi la loro efficacia, e dando al biasimo una moderazione che gli concilia fede. Esalta il partito della pubblicità o del coraggio civile, con tanto più di autorità, in quanto egli in Toscana ne ha dato nobili esempli. Ma egli crede questo metodo ancora oggi possibile, e lo pratica nelle sue memorie. O voi che nel 48 facevate petizioni, proteste e dimostrazioni, niente vi è di mutato, siate conseguenti: abbiate il coraggio di manifestare quello che foste e quello che siete: io vi passerò in rassegna, nome per nome. Oimè, mio buon Montanelli, tutto è mutato. Nel 48 ciascuno sarebbe corso da voi per avere un'attestazione di coraggio civile. Oggi la paura è maggiore che non il sospetto de' governanti; e voi siete per lo meno un imprudente. La verità è, che, come dice don Abbondio, il coraggio uno non se lo può dare. Tal tempo, tal modo. Quando alla società manca la coscienza della forza, ed i più sono pecore; a' più arditi

non rimane che sfogare l'indocile anima in segreti consorzi; sette e dispotismo vanno di conserva. La società è allora una massa inerte tirata in qua e in là da due opposti, la setta e il dispotismo, e manifestantesi all'occhio attonito oggi frenetica di libertà, dimani ferocemente reazionaria. Il lavoro della setta in questi casi non solo è inevitabile, ma è pur fecondo, lasciando ricordi di sacrifizi magnanimi e tradizioni di libertà, che a poco a poco si dilatano e fruttificano. E quando come per istinto si sente il gran giorno; il metodo del coraggio civile non ha bisogno di essere inculcato, viene da sè, la setta si trasporta ne'caffè e per le piazze. Che se da ultimo i governi concedono mezzi legali di esprimere l'opinione, il partito legale è possibile: la legge allora è istrumento di progresso e la civiltà cammina spontaneamente. La differenza di metodo non costituisce dunque differenza di partito, nascendo il metodo da un concorso tutto speciale di accidenti, variabilissimi. Il Montanelli per esempio si maraviglia, che i liberali napolitani abbiano una certa predilezione per le sette. Or questo si può deplorare, ma non censurare. *Justum est, quod necessarium.* Che altra via rimane in un paese senza legge, governato dalla Polizia? Le sette vi sono punite con pene gravissime, ed anche con la morte: eppure il governo non è riuscito a sbarbicarle; nè si accorge che l'arbitrio le alimenta, e che le non avrebbero più ragion di essere e sarebbero presto screditate, ove si lasciasse all'opinione qualche altra via di sfogo. Ma per far questo si richiede maggiore abilità che non ne abbia quel governo, la cui sapienza politica è tutta in una sola parola: prigione. Il metodo inculcato dal Montanelli è certo più civile, più nobile, e suppone una moralità e legalità nei governi ed un sentimento di dignità ne' popoli, da cui si è ancora lontani. Ma è ciò a

cui dobbiamo tendere; e le parole dello scrittore toscano non saranno, spero, infruttuose sulla nuova generazione.

Se nel metodo niente vi è di assoluto, non può dirsi il medesimo de'principii. Un libro di strategia rivoluzionaria ha un valore di opportunità, p. e. un libro che discutesse se la guerra per bande sia possibile in Italia, se le sette sieno proficue in Napoli ecc. Ma nelle quistioni di principii, se vi è molto di transitorio, collegato con gli avvenimenti e con gli uomini di questo o di quel tempo, rimane sempre al di sotto qualche cosa di più generale, che dura al di là di quegli avvenimenti e di quegli uomini, e s' innesta con altri avvenimenti e con altri uomini. Ora mi pare che in questo libro i principii non sieno determinati abbastanza. Non basta dire Italia, libertà, democrazia, repubblica ecc., le sono parole; ed è questo il difetto di molti libri politici di oggidì, vaganti in un mare d' idee contraddittorie senza una bussola. Bisogna che ciascuna di queste idee sia ben definita e circoscritta nel suo significato filosofico e politico, cioè a dire come verità e come fatto. Il Montanelli ragiona di un partito democratico, lontano dai moderati e dai mazziniani. Contro i moderati si fa mazziniano, contro Mazzini si fa moderato; i ragionamenti degli uni gli sono arma contro gli altri. Sta bene. Ma che è questa terza cosa che sta tra i moderati e Mazzini? Quanto al contenuto, in che questo partito democratico si distingue essenzialmente dagli altri? Noi abbiamo bisogno di uscire dall' indefinito. Il Montanelli è cattolico: forse anche quello ch' egli chiama partito democratico? Il Montanelli vuole la democrazia; la vuole anche Mazzini, anche i moderati. Il Montanelli è repubblicano, ma pronto a transigere con la necessità delle cose. E Mazzini è pronto a scendere dall'alto della sua repubblica, se la salvezza d'Italia lo

richiede, come nota il Montanelli. Ed altri è pronto ad alzarsi dal basso del suo riformismo, se la salvezza d'Italia lo richiede, come nota il Montanelli. La libertà è una scala mobile che dal riformismo, giunge fino alla repubblica sociale. L'indipendenza è una scala mobile, che dalla lega doganale giunge fino alla unità assoluta. Il Montanelli in qual punto della doppia scala si trova? e dove egli sta, vi è pure il partito democratico? Nol so.

Alziamoci ora dalla politica in una regione più serena. Lo scrittore politico deve considerare le idee nello stato in cui si trovano, cioè come fatto, ma non deve dimenticare per questo e tanto meno falsificare il loro valore assoluto. Il Montanelli sembra che talora evochi le idee secondo il bisogno, riducendo tutto a strategia politica: difetto comune a molti moderati, che chiamano vero ciò che è opportuno, utile, attuabile, ecc. Così parlando del Gioberti, non so proprio se egli approvi o disapprovi, sollecito di dimostrare l' utilità ed opportunità di quelle idee, che guadagnarono alla libertà una parte del clero. Tendenza pericolosa ed atta a confermarci più in quello scetticismo dissolvente, che già c' invade anche in politica. Di che il primo esempio ce lo ha dato lo stesso Gioberti, che crea una verità politica. Noi abbiamo bisogno di sapere innanzi tutto che cosa è vero, che cosa è falso, di avere una convinzione stabile; e se ci sono momenti transitorii, ne' quali ci è forza di piegare alla necessità, chiamar questo necessità e non verità, e questa sola proseguire del nostro amore e diffondere con tutte le nostre forze. Oggi portate in palma di mano il papato; dimani ne tirate giù a più non posso; oggi vi beffate della sovranità del popolo; dimani vi c'inchinate. Che avviene? Le vostre idee presentate non come espedienti politici, ma come verità belle e buone, lasciano vestigi nelle moltitudini le quali non sanno

che vi è una verità dell'oggi e un'altra del dimani; ed i credenti del Primato diventano gli avversari del Rinnovamento, insino a che la fede si spegne, i caratteri si abbassano, e la verità diviene il fatto o la forza, materialismo in cui muoiono i popoli.

Se dunque debbo dire tutto quello che penso, ed il debbo ad un mio tanto amico, a cui sarebbe delitto dissimulare una minima parte del mio giudizio, il suo libro rispetto al contenuto non mi pare che abbia un gran valore politico e filosofico. E libri di questo genere non possono fare impressione durabile, se non lasciano qualche traccia nella storia dello spirito umano. Vi è qui un fondo d' idee non abbastanza lavorato da una meditazione concentrata ed amorosa, la quale solo può dare quella impronta di originalità e profondità, che è propria dei lavori geniali. E quando considero i bei capitoli intorno alla Toscana, dove con tanta sagacia è rappresentato il vario movimento delle idee ne' caratteri, nella letteratura, nelle sette, nello stesso governo; mi persuado che al Montanelli per giungere a quell'altezza non sia mancata l' attitudine, ma una maggiore meditazione ed una più esatta notizia delle cose. Le sue Memorie cominciano dal 1814. Ecco dunque, secondo il mio avviso, in che modo si sarebbe dovuto procedere: notare tutte le idee della nuova civiltà ed accompagnarle nel loro progresso attraverso i fatti. Noi le vediamo dilatarsi, modificarsi, opporsi, mescolarsi, allargarsi in questa o quella classe, in questo o quello stato, compresse, ripullulare, prendere nuove forme, avanzarsi sempre, infino a che scoppiano irresistibili nel 48. Chi guarda sensatamente la storia degli ultimi tempi, vedrà moti speciali ed infelici, sterili in apparenza, ma preceduti e seguiti da un indefesso lavoro intellettuale e morale, che prende forza dalla sconfitta,

che acquista maggior coscienza di sè in quell' antagonismo che dicesi reazione, che talora tiene sotto di sè inconsapevoli gli stessi governi, e che si rivela da ultimo in fatti miracolosi per il volgo, e lentamente preparati e perciò naturali all'occhio dello storico. Questo lavoro in gran parte spontaneo apparisce qua e là nel libro del Montanelli, ma a modo di accessorio e di polemica, senza un disegno. In un solo periodo egli determina maestrevolmente il progresso del liberalismo italiano « libertà portate di fuori nel 99, colpi di mano nel 21 e nel 31, rivoluzione uscente dalle viscere della rivoluzione del 48.» Queste parole dovrebbero essere l'epigrafe del libro, e la storia non dovrebbe essere altro che il loro commentario. E così in luogo di quei magri sunti storici che ci dà dei diversi stati d' Italia, interrompendo e frastagliando l'interesse, avremmo una esposizione drammatica, qualche cosa di simile al suo bel lavoro sulla Toscana. Certo se non è riuscito con pari felicità nella storia d'Italia, gli è che egli non ne aveva quella conoscenza propria ed immediata, che della Toscana.

Non dobbiamo dimenticare però, che questo libro è principalmente narrazione di fatti, massime personali. Quel contenuto vi sta come per incidente, nè è già ciò che dà importanza alle Memorie.

Molte se ne sono scritte intorno al 48, che non si leggono più, compilazioni confuse e inanimate. Queste del Montanelli leggiamo con lo stesso diletto, che la vita di Alfieri o del Cellini; e pochissime sono le prose italiane, che si fanno leggere volentieri, come ha ben notato il il mio egregio amico Ruggiero Bonghi. Il libro del Montanelli è tra questi pochissimi, per alcuni pregi che vogliono essere studiati con diligenza: il che farò appositamente.

MEMORIE

DI

GIUSEPPE MONTANELLI

Per quello che ho discorso innanzi, mi par dunque, che in questo libro non ci sia un contenuto, il quale, fatta astrazione dalle circostanze, dalle persone e dai tempi, stia da sè, abbia in sè stesso il suo valore. Dico ciò non a biasimo, ma per determinare la natura del libro. La parte storica vi è magra e incompiuta; le discussioni politiche o filosofiche non hanno niente di terminativo; vi manca quella originalità e quella profondità, che può solo far durabile impressione sulle generazioni. Tutto questo è vero; ma tutto questo non costituisce la sostanza del libro. Che cosa è dunque? È l'Italia del 48, le nostre illusioni, le nostre discordie, le nostre passioni, come si riflettono a mano a mano nel Montanelli. Hai innanzi non una storia, non un libro filosofico o politico: hai innanzi delle Memorie.

Le Memorie sono spesso una forma letteraria, un mezzo comodissimo di esprimere le proprie opinioni, di accusare o difendere. Forse il Montanelli le ha scritte con questa intenzione; ma entrato in materia si è sentito artista, e l' amore del racconto è prevalso su tutti gli altri fini secondari. Ha fatto delle vere Memorie. Tutto prende colore dalla sua personalità e dal suo

tempo; e la parte filosofica, per esempio, se considerata in sè stessa è di poca importanza, acquista un gran valore come espressione intellettuale del tempo. Diamone qualche esempio. L'esposizione che fa l'autore delle idee del Gioberti ed i suoi ragionamenti tu li trovi viventi ed efficaci in mezzo agli uomini, immedesimati co' costumi, co' caratteri, con le passioni. Non hanno valore, come principii, ma come opinioni, e tu assisti al loro processo, alla loro vita. Uno de' luoghi più belli di questa esposizione è dove il Montanelli ti pone sott'occhio le lotte anteriori della sua anima. « Gli anni trascorsi in questo stato d'aspirazione alla verità furono i più poetici della mia vita; e benchè le cure cattedratiche ed avvocatesche, che mi portavano via tutto il tempo, non mi permettessero comporre versi, la lirica mi traboccava dal cuore; lirica d' invocazione alla fede robusta dei primi cristiani, e di rampogna alla filosofia che mi aveva promessa la scienza, e mi lasciava nel buio; lirica d' interrogazioni iterate all' universo, cercando la spiegazione del grande enimma dell'esistenza. E l'anima non mi affermava il Dio de'cristiani, ma nemmeno lo poteva più negare, e aveva recuperato quel senso che, svolgendosi, diviene religione; il senso del mistero. » Poteva egli osare di più; poteva introdurre il lettore ne' misteri di questa lotta, e ne sarebbero uscite delle pagine degne di Rousseau.

Ci ha due modi di raccontare. O tu segui la catena dei fatti, o come fa spesso il Montanelli, tu ti distribuisci in capo la materia, la riduci a certe categorie o principii, intorno ai quali rannodi gli avvenimenti. Questo metodo è meno naturale ed artistico, e si richiede molto accorgimento, perchè non riesca nel falso. Per lo più lo scrittore si abbandona a certe idee preconcette, alle quali accomoda i fatti, mutilandoli,

sforzandoli. Parmi che il Montanelli abbia cansato questo difetto, essendo le sue categorie cavate dalle viscere stesse del soggetto: è una sintesi un cotal poco artificiale, ma esatta. Di che fa fede fra l'altro la narrazione delle cose toscane nel primo volume, ed il sunto della storia di Napoli dal primo al secondo Ferdinando nell'altro volume. Questo metodo bene usato ha grandi vantaggi. Il lettore non va a tentoni dietro una confusa congerie di fatterelli senza potersi mai raccapezzare; fin dalle prime pagine ha la chiave del racconto, abbraccia ad una gittata d'occhio tutto l'orizzonte, e può senza difficoltà seguirlo parte a parte. Il che spiega, perchè con tanto diletto si leggano questi racconti, sì che ti senti sempre più invogliato di andare innanzi. A me è avvenuto più volte, che consultando il libro per prendere nota di questo o di quello, senza saper come, ho tirato giù a leggere e leggere una buona mezz'ora. L'autore ha fatto egli la fatica che ha risparmiato ai lettori; ha studiato bene i fatti, ha esaminato il loro valore, li ha distribuiti per sommi capi, li ha generalizzati. E per esempio egli reca a quattro cause l'educazione politica dei Toscani, la letteratura, la filosofia civile, gli atti del governo, le fratellanze segrete, e intorno a questi quattro capi sono aggruppati tutti i fatti. È un metodo pericoloso ed artificiale; la natura non procede a fil di logica, e spesso è contemporaneo quello che nel tuo quadro veggo successivo e staccato. Nondimeno il Montanelli vi ha adoperato molta perizia, e con la rapidità de' suoi quadri supplisce in parte al difetto. Oltrechè non saprei biasimare questo metodo nei sunti storici, dove l'essenziale non è tanto nei fatti quanto nei loro risultamenti. Ma quando l'autore entra nel movimento rivoluzionario, lascia questa via, e tien dietro alle cose, come le si svolgono naturalmente;

vedi un succedersi, un avvicendarsi, un incrociarsi, un mescolarsi di casi, che dipingono a capello la vita tumultuosa della rivoluzione. Vaglia ad esempio la descrizione dei moti di Milano e di Venezia, echeggianti con tanta varietà di accidenti e con tanta unità di volere nei più piccoli paesi di Lombardia.

L'interesse principale de' fatti è ne' caratteri e negli affetti. Moltissimi personaggi il Montanelli conosceva per fama e per udita; quindi noi li vediamo ritratti con mano poco ferma; talora sono puri nomi, il più spesso sono accompagnati da qualche epiteto generale che non ti lascia in mente una immagine ben fissa. Ma quando ha notizia esatta delle persone, hai un ritrattista di una sagacia poco comune. Non so, se i suoi ritratti sono sempre simili al vero; ma li trovo sempre freschi e ben coloriti. Ecco il ritratto ch' egli fa dello *Stenterello*, la maschera popolare di Firenze: « È un servitore, che non ama, nè rispetta il padrone, e lo liscia, lo loda, lo diverte nel tempo che lo canzona dietro le spalle, e gli fa bistinchi e lo imbroglia. Astuto e simulatore d'imbecillità, si rende conto della propria abbiezione; è vile, e non si vergogna di proclamare in frizzi spiritosi la sua viltà; è povero, e ne ride, e canta la sua miseria; fa le viste di non capire quello che non gli torna; è amico di tutti e di nessuno; un buon boccone, una dormitina e l'epigramma sono la felicità suprema di questo artista repubblicano abbrutito. » Aggiungerò che il Montanelli mi par più felice nel ritrarre caratteri, ove entri alcuna vena di comico o di plebeo, che i personaggi affatto serii. Vedete il ritratto di Alessandro Poerio: « Ispirato e corretto, di greco ingegno e d'italica sodezza, tipo di bella ed affinata natura napoletana, amante, entusiastica, arguta, cavalleresca, dove tirannide non la sciupi; nelle arcane armonie dell'anima malinconica

Alessandro Poerio la crociata italica presentiva, e del fuoco consumatore che lo farà lieto combattente, e per quella in Venezia santissimo morto, accendeva un accenditore suo carme, *il Risorgimento,* marsigliese italiana.» Qui ci è dell'impacciato e del pretensioso; difetto raro nel Montanelli, il cui stile è vivace, ma semplice.

Il Montanelli concepisce con chiarezza e con calore; la sua immaginazione rifà il 49 con la fedeltà di un testimone e la vivacità di un attore; e spesso i fatti gli rivengono innanzi con l'antica commozione. Mazzini disapprova il riformismo in nome del partito d'azione, confortando all'indugio e profetando una imminente rivoluzione europea. Odasi il Montanelli: «Eravamo nel caldo della lotta. La casa mia era un via vai di liberarli in moto, che andavano e venivano a prendere istruzioni. Dovevo scrivere nello stesso tempo foglietti, libretti, articoli, lezioni di dritto commerciale, difesa per fogliettanti sotto processo. Dovevo andare di qua e di là. La fatica m'aveva ammalato; sapevo d'altronde che quest' azione era la sola utile, la sola possibile; sapevo che con la perseveranza l'avremmo spuntata, e mi si voleva contrapporre un partito d'azione! » Questo tratto è pittoresco; vi è del Cellini. Allo scrittore riviene la stessa impazienza, che gli cagionò la notizia nel suo gabinetto, e ti par di vederlo pestar de' piedi, lanciare il pugno in aria e dir con voce concitata: e mi si vuol contrapporre un partito d'azione! Di rado innanzi ai fatti la sua anima dormicchia; il più sovente lo vedi seguitare il racconto con sospensione, con interesse, accompagnandolo di osservazioni, di affetti: nel vario movimento dello stile leggi la mobilità delle sue impressioni. Ma come a' più grandi attori interviene che usciti un tratto fuori della loro parte, e sentendosi raffreddi, suppliscono alla mancata spontaneità con le

reminiscenze della scuola, con tanto più di esagerazione, con quanto meno di verità; il Montanelli talora lascia passare quel momento prezioso, in cui l'impressione scoppia nel tempo stesso che il fatto, che è il momento inconscio dell'arte o della creazione, e ritornandovi sopra lavora a freddo, cadendo di necessità nel convenzionale e nel declamatorio. Il che avviene soprattutto quando mira al sublime o al patetico; e te ne accorgi allo stile contro il solito contorto e ricercato. Eccone un esempio: « Una cara giovanetta dall'anima temprata di forte dolcezza, cui aveva giurato fede di sposo poco più di due mesi avanti la morte, mi raccontava che poche ore prima di essere assalito dalla febbre aveva ricevuto una lettera, leggendo la quale si spianava colla mano la fronte, come la sentisse grave di peso funereo, e la lacerò, non volendo attristarla, con dirne nemmeno a lei il contenuto!... E in farmi il mesto racconto, la vedova giovanetta alzava al cielo i belli e grandi occhi cerulei e sospirando esclamava—*Ah l'Italia!*—Consumata nel desiderio del perduto compagno, attratta nell'alito del sepolcro, povera Sofia, anch'essa martire d'Italia morì! » Tutto questo è detto con poca semplicità, con pretensione: non si consegue l'effetto, appunto perchè si guarda troppo all'effetto. *Peso funereo! Alito del sepolcro!* questo mi sa di Guerrazzi; e fa contrasto con la maniera naturale e piana del Montanelli. Il quale se mi riesce disuguale nella espressione de'grandi affetti, parmi a pochi secondo, dove si richiede grazia e spirito. Sotto questo aspetto voi potete talora giudicarlo freddo; non mai falso. Non ci è quasi pagina, dove non trovi qualche tratto di spirito, che spesso ti riassume tutto un carattere, come è un motto felicissimo, con cui finisce il ritratto di un personaggio: « avrebbe voluto fare il rivoluzionario con licenza dei superiori. »

Se non vado errato, parmi che in questo sia l'eccellenza del suo ingegno; e vi è stato mirabilmente aiutato dall'uso che egli ha della lingua toscana, la quale non mi è sembrata mai così cara e leggiadra, come in queste Memorie. Non so dir per l'appunto, s'egli ha pienamente risoluto il problema propostosi, *di parlare italiano senza cessare di essere contemporaneo*. Fra le due maniere non mi pare ci sia fusione, stannosi di rincontro, talora in crudo contrasto; e puoi dire spesso: questo è pretto toscano; questo è italiano. Arrechiamone qualche esempio: « Benchè il mio racconto pigli le mosse dalla Toscana, e a cose in Toscana fatte guardi precipuamente, tuttavia avrebbe torto chi non lo giudicasse a Italia tutta attenente. » Sembra che suoni la tromba in dir cosa tanto semplice: ci vedi la falsa pompa del periodo cinquecentista, qualche po'di contorsione alla Guicciardini. Di periodi così fatti hai parecchi, massime nel secondo volume; e l'autore vi cade tutte le volte che si vuol mettere in ispese. A dimostrare la falsità di questa maniera non ho bisogno di altro, che di citare altri luoghi dello stesso Montanelli, dove tutto spira gentilezza e grazia. Egli appartiene a quella scuola, che dietro le peste del Manzoni ha gittato via dalla prosa italiana tutta quella vacua sonorità, tutti quei riempimenti e giri e perifrasi e leziosaggini, che chiamano eleganza, e le ha dato un fare franco e spedito.

Ad alcuni è parso biasimevole che il Montanelli faccia troppo apparire la sua personalità: a me par questo il pregio sostanziale del libro. Nelle Memorie, specialmente, il principale attrattivo è che l'autore vi si riveli tutto, con le sue buone qualità, co'suoi difetti; e perciò è pur la cara cosa quella vita del Cellini, e la vita di Alfieri, e le confessioni di Rousseau e le memorie di Napoleone. Il Montanelli si fa centro presso che egli

solo di tutto; quel *casa mia* gli viene spesso sotto la penna; dove non è con la persona è con lo spirito, e dovunque spira qualche cosa di sè, scrittore subbiettivo, quanto altri fu mai: il che dà qualche cosa di proprio ed incomunicabile alla sua maniera di dettare.

E qual la persona, tal l'opera. Egli ha più impeto che forza; più vivacità che profondità; più gusto che originalità. Onde nascono i pregi ed i difetti del suo libro. Leggi correndo; mai ti arresti a meditare; niente ti colpisce fortemente; la lagrima non ha tempo di formarsi nel tuo occhio; il pensiero non ha tempo di germogliare nella tua mente: passi di cosa in cosa, di affetto in affetto, ubbidiente alla mobile fantasia dell'autore. Vi è qualche cosa in quel libro, che ti dice: avanti. E lo lasci mal volentieri, e ci torni con nuovo diletto. Non ti par già di avere un libro innanzi; hai un uomo vivo che ti parla; così scolpita vi è dentro la sua personalità. Immagina un uomo di facile e grato conversare; ti piace a sentirlo; non misuri le ore, lasci parlare solo lui; rimani attaccato a quella bocca; ma quanto gli hai volte le spalle, non ricordi più niente. Di tal natura è il libro del Montanelli: è un monologo, non un dialogo. E la lettura deve essere un'opera a due, una domanda ed una risposta. L'autore deve fare una così viva impressione sul lettore, che lo costringa a fermarsi, a lavorare egli pure, a ripiegarsi in sè stesso. È il distintivo de' grandi ingegni, dei grandi lavori. Ma in verità io sono di troppo difficile contentatura; chè nella presente mediocrità è cosa rara un libro come quello del Montanelli.

MEMORIE STORICHE E LETTERARIE

DI

VILLEMAIN.

Il signor Villemain ha pubblicato due volumi di Memorie. Il secondo principalmente è un libro di partito, una guerricciuola ai Bonapartisti. I partiti non sono spenti in Francia: il vulcano non è chiuso. Non manda più fuoco, ma le colonne di fumo che n'escono a quando a quando sono un ricordo del passato, ed un presentimento dell'avvenire. Il libro del Villemain è di questo genere: è una guerra ad aghi e spilli, che fa ridere gli sciocchi e fa pensare gl'intelligenti.

Il Villemain è un ingegno essenzialmente critico: privo di ogni virtù creativa, senza vigore, senz'alcuna potenza d'azione. Incapace di afferrare un tutto nella sua unità, e di far un'analisi compiuta de' suoi elementi, egli brilla per bellezza di pensieri e di stile. Nel suo libro non vi trovi il pensiero, l'idea che feconda di sè tutto il resto; ma bene t'incontri qua e là in pensieri ingegnosi che rimangono isolati, raggi di luce in cielo nuvoloso. Se tutto però non è ben pensato, tutto è ben detto. Il Villemain è proprio un letterato, secondo il senso antico di questa parola: ciò che a lui importa principalmente, è la rettorica, l'arte di ben dire. Nel suo periodo lentamente elaborato indovini diversi strati di

formazione inferiore, per i quali è passata la sua frase ed il suo pensiero che non esce di getto, che deve entrare in tante frasi successive, e quanto guadagna di ornamento, tanto scapita di freschezza e semplicità. Ond' è che se il Villemain diletta gli spiriti contemplativi con tanta finitezza di eleganza, non ha potuto mai esercitare durabile ed efficace influenza, richiedendosi a questo una certa spontaneità e calore, di cui egli ha difetto. Aggiungi le qualità del suo carattere. Il Villemain è un uomo dabbene, ma più passivo ammiratore, che attore, pronto a lodare i nobili fatti, ma a distanza; del resto ammiratore senza passione e senza impulso.

Tale è l'uomo, che si mescola anch'egli in questa piccola guerra. Non potendo scopertamente assalire il suo avversario, nè avendo la scelta delle armi, usa con abilità quei pochi mezzi che il sospettoso occhio imperiale discerne e non può impedire. Molta moderazione e riserbo nel linguaggio, dire cose ardite temperatamente, assalire facendo un inchino e stringendo la mano, accompagnare una severa osservazione con un complimento o un sorriso che la faccia passare, moltiplicare allusioni, ma tutte delicatissime, offendere con un'aria di mi perdoni, avanzarsi senza fare sentire il romore de'passi, colpire e nascondere la mano, mantenere sempre un'aria d'uomo educato e gentile che renda ridicola la collera in colui che tu oltraggi così amabilmente, lavorare la frase con ostinata pazienza, ora inviluppata, ora trasparente, sempre misurata, dir poco sì che si sottintenda molto; in tutti questi artifizi il Villemain è maestro.

Ma ciò non basta. Non basta che ci sieno delle punzecchiature, delle botte maestre. Un libro politico, che si proponga un effetto durabile, deve contenere in sè qualche cosa di sostanziale, indipendente dalle circostanze

accessorie, in mezzo alle quali nasce. In che è posta la sostanza, il fondo di questo lavoro?

Il signor Villemain ha l'aria di voler raccontare le sue impressioni giovanili, spettatore de' cento giorni. Ma non ce la darà ad intendere. Il Villemain giovane è qui modificato ed interpretato dal Villemain del 1855. Sono i cento giorni narrati da un legittimista di fresca data, che si converte ad Enrico V, e pretende di rimanere orleanista, che vuole la bandiera bianca e crede alla bandiera tricolore. È l'utopia della fusione, il *Viva la libertà!* gridato dall'aristocrazia e dal clero.

Il Villemain sceglie a campo di battaglia la caduta di Napoleone ed il trionfo del legittimismo in Francia. In verità non poteva scegliere peggio.

Per riuscire nel suo assunto ha capovolta la storia. Napoleone, l'eroe do' cento giorni, rimane nell'ombra; di prospetto giganteggia la Camera dei rappresentanti, che da una parte tiene sotto i piedi Napoleone, dall'altra tende la mano a' principi alleati. Nessuno vuole Luigi XVIII, non gli alleati, non le camere, non l'esercito; ed il dramma finisce con l'entrata di Luigi XVIII a Parigi.

La camera de' rappresentanti è composta di bricconi e di gonzi. I bricconi vogliono Luigi XVIII, e non osano di dirlo, e si studiano di pervenire al loro fine con quelle proposte insidiose, con quell'avviluppamento di frasi, con quella ipocrisia ed equivoco di linguaggio, in che anche oggi alcuni pongono l'ideale dell'uomo politico. Di costoro il più abile ed astuto è il giovane Dupin, fiore di galantuomo, che cominciò con lo scagliare il primo sasso a Napoleone giacente, e terminò con l'abbandonare il suo posto innanzi a' soldati di Luigi Napoleone. I gonzi sognano libertà ed indipendenza: Manuel assume il tuono di Mirabeau; La Fayette

vede ritornare i suoi bei tempi antichi; e fabbricano governi in carta, e schiccherano dichiarazioni di dritti, mentre lo straniero si avanza a gran passi sopra Parigi. Bricconi e gonzi erano istrumenti docili in mano di Fouché, di un traditore, che ministro di Napoleone, corrispondeva con Luigi XVIII ed Orléans, con Wellington e Talleyrand, e nel dì stesso mostrava allo straniero la via di Parigi e faceva il giacobino nella camera. Ora il Villemain per poco non s'inginocchia innanzi ai rappresentanti, e ne fa il protagonismo de' cento giorni, ed ammira come qualche cosa di eroico la loro resistenza a Napoleone. Eppure il loro delitto fu di non avere consentito a Napoleone in quei supremi momenti facoltà di salvare la Francia, e dopo di averlo costretto ad abdicare, di essersene rimasi a chiacchierare, senza aver preso alcun provvedimento, se non per vincere, almeno per venire a patti degni, o per cadere senza vergogna. Così quando essi protestando sono disciolti, nessuna pietà noi sentiamo per questi imitatori letterarii del 91, e torcendo lo sguardo da loro, ci volgiamo pieni di ansietà a Rochefort, via a S. Elena.

Lo straniero dichiarò che facea la guerra a Napoleone, non alla Francia. Ed i rappresentanti dissero a Napoleone: abdicate. Napoleone è pericoloso a Parigi, dichiarava lo straniero; ed i rappresentanti mandarono Napoleone alla Malmaison. Non vogliamo ch'egli vada in America; e la via dell'America fu chiusa a Napoleone. Fate ch'egli non evada; e Napoleone è guardato a vista. Consegnatecelo; e Napoleone è consegnato. Armiamoci, diceva Napoleone, o almeno se non volete me, armatevi, ed una pace onorevole è possibile. Togliamo di mezzo Napoleone, dicevano i rappresentanti, ed avremo pace e libertà ed un governo di nostra scelta. I gonzi sel credevano; i bricconi ne facevano vista.

Sospendete la vostra marcia, e trattiamo, proposero i commissari del governo provvisorio. I commissari sono rimandati al quartier generale, dove non son voluti ricevere. E lo straniero si avanza. Sospendete la vostra marcia, e c'intenderemo. Sì, c'intenderemo, e lo straniero si avanza. Sospendete la vostra marcia, e faremo ciò che volete. Farete, ma prima noi a Parigi. È una gara di sciocchezza e di perfidia. Abborriamo i vincitori, dispregiamo i vinti. Patiscono i mali e l'onta della sconfitta senza combattere. I rappresentanti pronunziano le celebri parole: solo le baionette ci possono scacciar di qua. In Mirabeau era eloquenza; in costoro è rettorica. Il dì appresso la sala è occupata, e nessuno degli eroi esce di casa. Non seppero stringersi a Napoleone. Non seppero proclamare a tempo Luigi XVIII. Non seppero resistere con gloria. Quello che potevano e dovevano, lo mostrò la costituente romana. Allora i Francesi ebbero la stessa forza e usarono le stesse armi degli alleati. Noi facciam guerra a Mazzini, non a Roma. Non vogliamo imporvi alcun governo. Rispettiamo le vostre libertà. Vogliamo il suffragio universale. Concederemo tutto; ma fateci entrare in Roma. Fra i Romani non si trovarono nè gonzi, nè bricconi. Mazzini rimase capo. Roma fu difesa con gloria. E mentre dame francesi battevano le mani a' Cosacchi, la plebe romana faceva le fiche a' Francesi. Caddero i Romani, ma lasciando di valore, di concordia, di risolutezza uno di quegli esempli, che vivono nella memoria dei nipoti e preparano la vittoria.

Tale è il terreno sul quale si pone Villemain per celebrare il connubio del governo parlamentare e del legittimismo. Che cosa fu la camera, avete veduto. E se vi dicessi, che cosa fu il legittimismo! Quali le crudeli vendette nell'interno! Quale l'abbiezione al di fuori!

Parlino Ney, e la Spagna. Ma questo è un avvenire a cui non giungono le memorie del Villemain: egli si è arrestato all' ingresso di Luigi XVIII a Parigi. Eppure qual momento egli ha scelto per far brillare innanzi ai Francesi la bandiera bianca! Quella bandiera entra in Parigi, ricordo vivente di tante vergogne, e perfidie e viltà, e della patria venduta e dello straniero applaudito. Il re vi entra a braccetto con Fouché, ministro di Napoleone, capo del governo provvisorio contro Napoleone, ministro di Luigi XVIII contro il governo provvisorio.

Se il Villemain non può innalzare il legittimismo, ottiene almeno di abbassare Napoleone? Non ha capito che Napoleone cadente è più grande che Napoleone despota, vittorioso ed insolente. Il Dio di Napoleone era il successo. Sapeva simulare i più nobili sentimenti. Ma questo attore a forza di rappresentare la sua parte aveva finito con l'affezionarvisi. La Francia egli l'amava; si era confuso con lei; il grande uomo con la grande nazione. Quando gli giunge all' orecchio il suono del cannone, sella i cavalli e si offre alla battaglia. La sua domanda commove il governo provvisorio. Ma non capite, esclama Fouché, che s'egli vince, noi saremo le prime sue vittime? Nobile ragionamento, o piuttosto eloquente, come lo chiama il Villemain! Poco lungi da Rochefort, egli non pensa alla sua salvezza; il suo orecchio sente il rumore della battaglia; il suo occhio è sui giornali; la sua anima è a Parigi. Tutta l' energia di una nazione dibattentesi contro lo straniero in questo punto non è nella camera, nè nel governo provvisorio; è in Napoleone. E gl'istinti del popolo non s'ingannano; dove passa, gli si battono le mani; innanzi allo straniero sentono che Napoleone è la Francia. Questa grande figura sorge in tutta la sublime maestà della sventura anche di sotto alla penna insidiosa o malevola

del Villemain. Il quale non ha contro di lui che un perpetuo ritornello: perchè lasciasti l'esercito dopo Waterloo? Abdicasti come generale, dovevi abdicare come imperatore. Vedi un po': il Villemain ci presenta il ritorno di Napoleone a Parigi, quasi come una diserzione! In quel solenne momento la Francia non poteva resistere, se non con una dittatura, con raccogliere sotto una sola volontà tutte le forze vive della nazione. Ecco ciò che sentì Napoleone e lo menò a Parigi. La dittatura non fu consentita a lui, non fu presa dalla camera. Si chiacchierò, finchè lo straniero fu a Parigi.

Non solo è falsificata la storia, ma parmi che al Villemain sia pur fallito il suo scopo. Il suo libro è sbagliato, anche come libro politico. Oggi è tattica dei partiti abbassare tanto Napoleone, quanto si è voluto esaltarlo durante il regno di Luigi Filippo. È via senza uscita. Napoleone è oramai una grande memoria storica per il popolo francese. Non la toccate: si vede subito l'interesse che vi move, ed il lettore si mette in guardia. Ferdinando II si vantava spesso discendente di Enrico IV e San Luigi. Che volete farci? Volete dimostrarmi che Enrico IV fu un imbecille, e San Luigi un furfante?

LAVORI DA SCUOLA.

—

Che lavori hai fatto finora? domandavo io ad uno tra i primi discepoli capitatomi a Torino. Ed egli, per darmene un saggio, me ne citò tra gli altri uno su questo argomento: Roma che parla a Cesare nel passare ch'egli fa il Rubicone. Misericordia! Ricordaimi che in alcune scuole di Napoli si soleva pur fare così, e dissi tra me e me: tutto il mondo è paese. Nondimeno è già qualche tempo che da' più sono posti in bando questi temi retorici, caduti in discredito, fatti segno al ridicolo; e predicare oggi contro le declamazioni retoriche mi sembra una vera declamazione. Il pericolo non è più nella retorica, ma nel rimedio contrapposto da alcuni, che è anch'esso un male. Si davano de' temi astratti, indeterminati, senza contorni, senza determinazioni di luogo e di tempo; e costoro ti vengono innanzi ora con sotto il braccio un trattato di storia naturale o di botanica o di geografia. Una volta dò a descrivere i giardini pubblici di Torino; ed uno mi parla di nord e di sud, ed un altro dell'erba tale e dell'albero tale: la scuola aveva in loro instillata un'anima artificiale. L'anima del giovane è così espansiva! innanzi allo spettacolo della natura tante immagini, tanti sentimenti si affollano avanti! Oibò: uccidete tutto questo, e parlatemi di nord e di sud! Prima si voleva ne' componimenti un certo calore fattizio, il quale, poichè non veniva dal cuore, era tutto nelle parole: apostrofi, epifonemi, ipotiposi, esclamazioni, interrogazioni; e costoro richiedono al contrario

una matematica precisione. La retorica esagerava le passioni; bando alle passioni! La retorica accumulava le immagini: bando alla fantasia! La retorica colorava di un falso colore poetico la vita reale: bando alla poesia! Fanciulli di tredici anni ti ragionano gravemente di Aristotile e di Platone, e non ti scrivono una lettera, che con sussiego dottorale non ti discorrono del governo della famiglia e de' doveri del padre e del maestro e del discepolo; e non ti fanno un racconto, che non ti piantino tosto a mezza via, per isciorinarti una lezione di morale. Eccoci in un esame; con che par d'occhi i padri pendono da quelle dotte labricciuole, da cui sgorgano fiumi di sapienza; con qual sorriso essi li guardano, que' cari figlioletti, che ti sputano più sentenze che non tutti e sette insieme i savi della Grecia! Sono orologi caricati dal maestro; son cavalli addestrati, che ti danzano un *walzer* e ti fanno un inchino: pappagalli imberbi, destinati ad essere un giorno con tanto di barba i più gran seccatori di questo mondo.

Che fanno costoro? Per coltivare l'intelligenza inaridiscono il cuore, agghiacciano la fantasia; contraffanno alle tendenze naturali di quell'età; cancellano e guastano tutto ciò che nell'anima ci è di spontaneo e di natio. Leggevo ad una giovinetta l'episodio di Cloridano e Medoro. Mi ricordo che quante volte ho letto in mezzo ad un gran numero di giovani questo luogo dell'Ariosto, giunto a' due versi

« Ma come gli occhi a quel bel volto mise,
« Glie ne venne pietade, e non l'uccise;

si è destato nell'uditorio un fremito irresistibile: così è ben preparato l'effetto; tanto vi è di verità e di semplicità insieme. Ebbene, guardai in viso alla fanciulla:

era marmorea. Le domandai che cosa gliene parea. Impacciata mi rispose non sapere che specie di moralità si poteva cavare da questi due versi, se non che forse questa, aggiunse dopo una pausa, che bisognava essere bello per ispirare pietà! Insistei, ed alfine mi confessò non saper trovare alcuna specie di bellezza in questi versi, perchè non vi era nessuna frase. Questa povera giovine è un'algebra vivente, arida come una pomice; ad una bella descrizione, ad un racconto pietoso de' nostri scrittori tu ti scaldi, ti commovi, la ti fa gli occhioni, non ti comprende. Qual sia il lavoro a cui ponga mano, lettera, dialogo, descrizione, racconto, gira e gira, va a dar di naso nella dissertazione. Ti deve rappresentare una persona addolorata? La ti dimostra che il dolore e giusto o ingiusto. Dee scrivere una lettera di ringraziamento? È una tesi sul debito della gratitudine. Carina, fammi una lettera a tuo padre per augurargli il buon capo d'anno. Ed ella già volge in mente tre o quattro sentenze sull' amor filiale. Ha il cuore nel cervello; i suoi sentimenti, le sue immagini sono in lei niente di vivo ed operoso, ma morte astrazioni; dipingimi un uomo irato, ed ella ti dice che cosa è l'ira e quali sono i suoi caratteri. La sua mente è un vasto repertorio di definizioni, divisioni e suddivisioni, generi e specie; sembra un miracolo agli sciocchi; per gl'intendenti è una mente guasta, a cui non solo manca il senso del bello, ma del vero. E l'ha guasta la scuola. In luogo di abbandonarsi al suo senso immediato, alla sua impressione diretta, le hanno fatto prendere il mal vezzo di analizzare, smembrare tutto ciò che vede o legge, e tutto ridurre a definizioni, a principii morali, a frasi; metodo artificiale, che incadaverisce la natura e la scinde in frammenti anatomici. I suoi pensieri, quando non sono luoghi comuni, sono sottigliezze, poichè

in cambio di porsi in diretta comunicazione con gli oggetti, se ne sta a distanza, come fossero peste, e non pensa a quelli, ma alle sentenze ed a' concetti che se ne potrebbero cavare. Leggete quei due versi dell'Ariosto a chi che vi vogliate, e tosto alla sua mente si presenterà così vivamente in quella pietosa attitudine Medoro, che ne sarà commosso. Costei vi andava pescando le frasi e la moralità!

Pietro Thouar è tra quelli che meglio hanno studiata e compresa questa quistione. Leggete le sue *Letture di famiglia*, e non potrete tenervi dal dire: ecco un uomo onesto; ecco un uomo che ha cuore. Con che amore lavora in pro della gioventù, e con che intelligenza! Egli ha compreso che non bisogna andare a ritroso della natura; che ai giovanetti piace l'udir racconti, e che il farne torna loro dilettevole e facile. I fatti ti danno essi stessi il filo; s'indirizzano a tutte le facoltà dello spirito, ti presentano non vuote astrazioni, ma la vita nella sua pienezza, nella sua verità. Sono noti i racconti, che egli ha fatti per esercizio della gioventù, maravigliosi per freschezza di lingua, non di rado affettuosi. E dove i giovani possano giungere in un genere di scrivere così conforme allo stato del loro spirito, lo ha dimostrato egli, riportando nelle sue *Letture di famiglia* il racconto di una giovinetta, scritto con grazia, con ordine, con semplicità. Ne addurrò io un altro esempio. In queste sue Letture vi ha alcuni brevi racconti, da cui si possono cavare eccellenti temi per lavori da scuola. Ne lessi uno; lo spiegai a questa giovinetta; cercai di farle comprendere i caratteri, gli affetti, di scaldarla, di commuoverla. Ohimè! il racconto riuscì in una lunga filatessa o predica che pose in bocca ad una madre confortante le figliuole a virtù: le sentenze, i precetti s'incalzavano, si succedevano a non finirla mai:

immaginatevi una specie di donna Prassede, che fa la lezione a Lucia con quel successo che sapete. Diedi lo stesso argomento ad un'altra. Costei mi capitò, che da lungo tempo non andava più a scuola; la sua educazione era stata trascurata, ma non guasta. Non intendo con questo di censurare le scuole, nè di alludere più a questa che a quella; ma credo non disutile combattere questo falso indirizzo, dovunque si trovi. Con lei non perdei le mie fatiche. Facilmente si annoiava; di grammatica non voleva sentir parola: aveva in orrore l'ortografia; non le son potuti entrare mai in capo i punti e le virgole, tanto meno il famoso punto e virgola, il ponte dell'asino per i ragazzi: la inseguivano ancora certe reminiscenze di studi seccanti e mal fatti, ch'ella, dopo lungo tempo di disgusto e di ozio, ripigliava a malincuore. Lasciai stare grammatica, ortografia, analisi e frasi e incisi e membri e periodi e proposizioni condizionali e aggiuntive e disgiuntive, e tutto il solito corredo: le posi in mano il Manzoni. Questa lettura la trasformò; la lezione divenne per lei una festa. Come stava attenta! Con che ardente curiosità mi guardava, quasi dal muovere delle labbra volesse indovinare le parole, coglierle essa a volo, compiere essa la frase! Sulla sua fisonomia mobile si riflettevano tutti i sentimenti, tutti gli affetti: ciò che era bello, le faceva una impressione istantanea, che leggeva nei gesti, negli occhi, nel sorriso, senza ch'ella se ne accorgesse. In breve fui a tale, che potei rappaciarla con la grammatica, con l'analisi, con le frasi e fino con i terribili punti e virgole: faceva tutto questo, se non con piacere, con pazienza. Vo' riportare il suo lavoro, perchè insieme con quello pubblicato dal Thouar può far fede, a quale alto segno possa arrivare una giovine mente, quando è messa per la buona via. Un amico mi susurra all'orecchio:

non fare; ti si recherà a vanità: sarai rassomigliato a certi spacciatori di ricette, che empiono di annunzi tutti i fogli, pubblicando a suon di tromba le loro cure maravigliose. Eh, mio Dio! facciamo ciò che il dovere ci detta, facciamolo con serietà, con buona intenzione, e lasciamo dire. Ecco il lavoro:

« Le due fanciulle.

« V' erano due fanciulle, Lisa ed Amalia, la prima di una rara bellezza. Il capo ornato aveva di neri capelli; due occhietti negri e furbetti sfavillavano in mezzo a quel bel viso. Il suo frequente sorriso cagionato in parte da un intimo senso, che l' avvertiva di essere così più bella, faceva sì che piaceva a tutti. Amalia invece era venuta quasi deforme per una malattia, e naturalmente chiunque veduto avesse le due sorelline, della prima sola si maravigliava, e ad essa sola porgeva lode. Del qual trionfo s'avvedeva benissimo la bricconcella, e diveniva vanerella anzi che no, capricciosa, stizzosa con le sue compagne, e faceva dispetti a tutti quelli che non volevano sottoporsi a'suoi capricci. Allora il padre prendendola sulle ginocchia le diceva: Lisetta mia, bisogna essere più buona, studiare le lezioni, e non perdere così il tempo; e tutti diranno: è bella ed è anche buona Lisetta. Se tu invece seguiti ad essere così cattiva, diverrai brutta brutta. Lisa a cui la sua piccola malizia non permetteva di credere che la malignità facesse imbruttire, a questo non rispondeva niente, ma per i rimproveri fattile aveva sempre a mano delle scuse da mettere avanti, ed aveva tanta grazia nel dirle, che il buon genitore guardava Lisa, e si stringeva nelle spalle, dicendosi: se seguita così, non so cosa faremo di questa cattivella.

« Amalia non era bella della persona, ma di tanto più buona e studiosa; e bastava che la madre le dicesse: questo non istà bene, ed ella smetteva subito; sicchè era voluta bene da tutti. Lisa sentiva una certa invidietta contro la sorella, e per isfogare la sua stizza, la strapazzava e le faceva dispetti a più non posso. Molto si affaticava la madre ad emendare la cattiva natura di Lisa, ma tutto era indarno. Se la sgridava, diveniva rossa, piangeva, chiedeva perdono, prometteva, ma poi più facilmente dimenticava.

« Un giorno la madre comprò due scatolette, una dorata e l'altra di rozzo legno. Lisa vedendo i due balocchi, battendo le manine, si precipitò verso il più bello, gridando: a me, a me, quello: oh! la bella scatola! la voglio per me; dammela presto; e tripudiava dalla contentezza. La madre gliela diede, e porse l'altra ad Amalia, che anch'essa tutta lieta del dono saltellava per la camera. La madre se ne andò, e le due sorelle volgevano e rivolgevano fra le manine la loro scatoletta. Lisa, la voglio far vedere alle mie compagne, diceva; esse non hanno mai avuto una sì bella scatola, e sì che avranno la rabbia, ed io ci avrò gusto. Guarda, com'è bella! è d'oro, sai! e canterellando ripeteva: una scatola d'oro! ah che piacere!

« Amalia guardava la sua ch'era di legno, ed abbassava il capo, ma il suo coricino non era capace d' invidia, e tosto si rasserenava e diceva: anche la mia è bella veh! quantunque non sia rilucente come la tua. E Lisa rispondeva: sì, ma la mia è più bella; e metteva la sua scatola vicino a quella della sorella, come per fare spiccar meglio la differenza. Amalia che quantunque buona sentiva nel cuor suo per la differenza della scatola qualche cosa che si approssimava ad un certo dispettuzzo, disse: guardiamo che cosa c' è dentro?

Guardiamo, rispose l'altra, e si misero ambedue ad aprire. Amalia battendo le mani per la non dispiacevole sorpresa, gridò: guarda, guarda che bei confetti? Lisa guardò nella sua, ma vi trovò dei cannelli di brace. Dapprima non arrivava a capire che cos'erano; li guardò ben bene e non prestava fede agli occhi suoi; le pareva e non le pareva, e per assicurarsi meglio ne mise uno in bocca; non vi era più dubbio; erano carboni. Allora il gittar la scatola lungi, il pestar de' piedi, e il prendersela colla madre e con la sorella fu l' affare di un momento. Ma la buona Amalia, che ad onta della malignità della sorella le voleva il meglio del mondo, corse tosto a prendere la scatola, e con garbo gliela porgeva dicendole: la mamma dice che è cosa brutta il far delle bizze; prendi subito la tua scatola, prima che la ti senta, se no, ti sgriderà. Se vuoi de' confetti, io te ne do, purchè tu sii buona, che non piangi più. Lisa si rappattumò presto colla sorella, la quale le versò gran parte delle elettissime confetture; ma colla madre era ben altro affare: a parer suo lo scherzo era troppo grosso, e non si poteva perdonare così su due piedi. In quella entrò la madre che aveva tutto veduto e sentito, e prese per mano Lisa, dicendole: in quella scatola ravvisa te stessa: la è così bella al di fuori, e che ci è entro? Carboni. Sei bella, ma sappi che la bellezza è repente e veloce, più fuggevole che non sieno i fiori che sbucciano in primavera. La bellezza è un nulla se non è unita ad un animo adorno di virtù: una malattia può tôrre ad una giovinetta la bellezza del corpo, e quella dell' animo nessuna cosa può toglierla.

« Da quel giorno in poi la virtù fece nel cuore della Lisa tanto progresso, che in poco di tempo non solo veniva lodata per la sua bellezza, ma ancora per la sua bontà. »

L'argomento e lo scheletro di questo lavoro si trova, come ho detto, nel Thouar: la prima giovinetta ne aveva fatta una caricatura morale, una lunga predica di un non so chi a un non so chi; costei ne ha fatta una rappresentazione piena di verità e di vita. Ben vi era qualche erroruzzo di grammatica, qualche scorso di ortografia, che ho corretto; soprattutto non si era ancora riconciliata coi punti e le virgole. L'improprietà di certe frasi e l'ostentazione di certe altre, un cumulo soverchio di diminutivi, il poco abile maneggio dei pronomi e delle particelle, qualche passaggio un po' duro, sono difetti facilmente emendabili. Ma è un lavoro scritto di un getto, concepito con chiarezza e con calore. Non ragionamenti, non digressioni, non vane descrizioni: tutto sgorga dall' intimo del soggetto con un ordine ed una misura poco comuni in questa età. Tutto vi si muove: tutto vi è disegnato con sicura mano; l'inconscia autrice ha avuto innanzi vivi, mobili, parlanti i personaggi; spesso un epiteto, un gesto, una parola è tutto un ritratto. Che differenza tra quel padre e quella madre! sono due personalità compiute. E come Lisa li ha ben capiti, la bricconcella! Si burla del padre con la maggior grazia del mondo: della madre sta in soggezione. Quanta malizia in questa fanciulla! e quanta grazia in questa malizia! Il suo carattere è così ben graduato, che fa presupporre nell'autrice un talento notabile di osservazione. E queste gradazioni non risultano già da osservazioni, ma dai gesti, dalle parole, da molti particolari, che sfuggono agli osservatori superficiali. Vi si scorge una certa imitazione del Manzoni, non però nelle parole e nelle frasi. È una imitazione spontanea, di cui ella stessa non ha coscienza, avendo soprattutto saputo far sua quell' ironia amabile, che tanto diletta ne' *Promessi Sposi*, che solletica, non punge.

L' uffizio della letteratura non è da alcuni ben compreso. Essa non solo insegna a scrivere correttamente, ma deve educare l'anima. Se il ladro ruba, non è perchè ignori che sia illecito il rubare, ma perchè ha il cuore guasto. Che giovano i precetti morali astratti, quando il vostro cuore è arido? Cominciate dall'educare il cuore. Molto si fa per l'istruzione del popolo, poco per la sua educazione: il simile dirò delle scuole. E quest' uffizio educativo si appartiene alle lettere.

Ma che andate cianciando voi? mi diranno alcuni padri e madri. Mio figlio? Che sappia scrivere da farsi capire, con tutti gli accenti e le virgole; e sono contento. Mia figlia? Che mi sappia fare una buona letterona per il capo d'anno o pel giorno del mio nome, con tutte le cerimonie e le gentilezze d'uso: contentissimo. Perdere il tempo appresso ad Amalia e Lisa! Che cosa ci si impara? Leggere i *Promessi Sposi!* Che cosa ci s'impara? Sono storie di mia nonna, favole e bugie. Vogliamo un'istruzione solida, qualche cosa che si tocca con mano; un po' di storia, un po' d'aritmetica, un po' di galateo, un po' di tutto ciò ch'è necessario alla vita. Tutto questo è utile; si vede: di Amalia e Lisa non sappiamo che farcene.—Il peggio è che un povero Maestro, dopo di essersi tanto affaticato a fare il bene, debba sentirsi qualche volta un' intemerata di questa natura. Ma tal sia di loro.

GIULIO JANIN

Quando i fratelli Schlegel censurarono non senza asprezza i lavori drammatici francesi ed italiani, risposte piovvero da tutte parti. Quella disputa fu un momento importantissimo nella storia della critica; poichè non era contesa di persone, ma di dottrine. Gli Schlegel trovavano in quelli gli stessi difetti, e gl' involgevano nella stessa condanna. Ma eccoti Janin, che s' inginocchia innanzi a Racine, e sputa sul viso ad Alfieri. Alcuni italiani se ne sono commossi, ed hanno risposto insolenza per insolenza ed ironia per ironia. E bene sta. Chi ragiona, deve essere confutato; chi ingiuria deve essere rimbeccato: e l'articolo di Janin, quanto povero di dottrina, tanto è tronfio d' ingiurie. Avendo letto dapprima alcune risposte, ho sentito anche io quelle ire; ma avendo letto di poi l'articolo, non so come, ho sentito cader la mia collera; e invano mi vi sono sforzato; io non posso sdegnarmi con Giulio Janin. Chiami egli pure Alfieri un bandito, un insolente, uno stupido, uno sciocco; moltiplichi a posta sua i suoi *éclairs et foudres* per fare qualche intaccatura sull'odiato piedistallo; Giulio Janin non ha virtù di turbarmi. In quella vece, a leggerlo mi sento nascere una voglia, che non posso frenare, una voglia di guardarlo in viso e dimandargli: chi sei tu? È uno studio curioso, che farò senza ira e senza disprezzo, con l'intenzione che se ne

cavi qualche utilità per gli studi critici e con la speranza che conosciutolo bene, sfumi la collera de' miei concittadini.

Io non conosco la vita di quest' uomo, nè ho letto alcuna cosa sua, tranne qualche pagina di un libro, che egli ha intitolato: *Storia della Letteratura drammatica* e poteva intitolare in mille altri modi. Ma che importa? In questo articolo vi è tutto lui, vi è il malato in tutto il suo parosismo, non hai che a tastargli il polso. Lo stile di Giulio Janin è così impresso del suo *moi*, che una sola pagina basta a persuaderti che tu lo conosci da lunga pezza, ed hai contratto con lui un' antica amicizia. Noi siamo vecchi amici, Giulio Janin!

La prima cosa che tu puoi affermare sicuramente, letto l'articolo, è questa: Janin sa delle regole, ed ha innanzi de' modelli; ma non conosce la critica come scienza, o per dir meglio, il suo spirito non sa concepire la scienza, e non vi crede: il generale è per lui qualche cosa di vuoto, da cui egli abborre: *abhorret a vacuo*. La sua critica si può riassumere in due parole; fatti e impressioni. Nè dico ciò a biasimo: fo un ritratto, non una satira: io voglio solo assegnare il suo posto a Giulio Janin. Non son io già di quei critici esclusivi ed intolleranti, che non comprendono che una sola natura d'ingegno, un solo sistema, una sola specie di poesia; non rifiuto Alfieri, perchè Alfieri non è Racine: io comprendo, o per parlare più modestamente, io mi sforzo di comprendere l' uno e l'altro. Dunque Janin non è un ingegno speculativo, nè vi pretende, e forse se ne beffa secondo l'usanza antichissima: gl' inferiori hanno a loro consolazione il diritto di far la parodia de' loro superiori; la scimmia contraffà l' uomo, la commedia, come dice Victor Hugo, fa la caricatura alla tragedia; la plebe fa le fiche a chi sa leggere, e Janin alla estetica:

c'est de la métaphisique! Lasciamo adunque da parte la metafisica e scendiamo più giù.

Avete voi un lavoro da esaminare? Se avete un ingegno che si levi un poco dal comune, quel lavoro vi si denuderà innanzi di tutta la superficie, di tutto ciò che ha di accidentale e di comune: che ci resta? la sua personalità, la sua anima, quello per il quale esso è sè e non un altro. Direi che qui è la *situazione* del lavoro, se non temessi di spaventare Janin con una parola che odora di metafisica. Ma si rassicuri. Si può ignorare la metafisica e l'estetica, e si può avere questa facoltà. È una specie di seconda vista, una potenza *spontanea* dell'anima, conceduta a pochi, senza di cui il critico, qual che si sia la sua dottrina, non è che un pedante. Ne darò un esempio. Saint-Victor, e son certo che non se ne offenderà, perchè è uomo d'ingegno, parmi non si possa chiamare propriamente un pensatore: egli è povero d' idee generali, nè sa allargare il suo orizzonte. Victor-Hugo non ha avuto la pazienza di formarsi un concetto chiaro e compiuto della critica, che per lui è stata sempre un incidente, uno studio di occasione; scriveva un dramma ed immaginava una critica ad uso di quel dramma; ma come le quistioni gli si allargano innanzi! quanta limpidezza d'intuizione! in un insetto egli intuisce l'universo; ogni sua prefazione è una nuova estetica; sembra che nella sua testa sieno rinchiusi più mondi, che ne scintillano fuori ad uno ad uno; tanta è la sua potenza di generalizzare! quantunque tutto ciò è opera più di una viva fantasia, che di una severa intelligenza; e te ne accorgi al calore, all'impeto irresistibile, alla luce abbagliante della sua esposizione. Saint-Victor non è Victor-Hugo. Ma Saint-Victor ha quell'acuto occhio critico, che gli fa cogliere di sotto alle simiglianze superficiali il caratteristico e

l'intrinseco di un lavoro. Nel suo articolo sulla *Mirra* egli ha afferrato mirabilmente tutto ciò che ha di proprio l'argomento e che Alfieri aveva sentito con la sicurezza del suo istinto poetico; e messo una volta sulla buona via, egli ha indovinato le più delicate gradazioni di quella stupenda concezione. Peccato, che un po' d'enfasi dia un'aria di rettorica ad un articolo così serio nel fondo! Fate ringraziamenti, mi ha detto qualcuno, a Saint-Victor in nome degl'Italiani. Non credo. Disconoscerei il principal pregio del suo articolo. Saint-Victor, ed esso solo, scrivendo della *Mirra*, non ha domandato la fede di nascita dell'autore, nè la sua fede di battesimo. Egli non ha pensato di far cosa grata ad Alfieri o agl'Italiani. Sapeva bene che Alfieri è così alto locato, che un critico può ben studiarlo e comprenderlo, ma non crescergli o detrargli fama. Saint-Victor ha messo mano alla penna, caldo ancora dell'impressione che la rappresentazione gli aveva fatto, e si è chiuso nel suo argomento e vi si è obbliato, senza guardare a dritta, nè a manca, senza mettere fra sè e la *Mirra* il *Misogallo*, la Francia, e Racine e Ovidio. Dir bene d'Alfieri, che ha detto tanto male de' Francesi, e che, guardate enormità, ha trovato insoffribili le francesi! Trovare ammirabile la *Mirra*, quando ci è *Fedra*! Porre Alfieri allato a Racine! Voi siete un cattivo francese, e per giunta un Aristotele da caffè: Janin ve lo dice. Fate un confronto, mi ha detto qualche altro, tra Saint-Victor e Janin. Paragonare Janin e Saint-Victor! Ma è per lo meno così assurdo, come paragonare *Fedra* e *Mirra*. Non vi è differenza di gradi, ma di qualità. Non istanno nella stessa linea. Per fare una visita a Janin bisogna scendere ancora più giù.

A Janin gira la testa, se tu lo porti un po' più su del terreno, ove sta sdraiato superbamente; fatti e impressioni!

Al di là del fatto silenzio e tenebre. Quando gli capita sotto le unghie un lavoro, eccolo tutto in faccende: ficca il naso dappertutto, spia i più intimi secreti, raccoglie aneddoti e fatterelli, e poi... *favete linguis:* l'oracolo parla. E similmente, credete voi ch'egli senta il bisogno di darti una ragione, di addurti una regola per sentenziare, per condannare? La sua ragione è Ovidio, la sua regola è Racine: noi siamo tornati ai tempi beati dell'*ipse dixit.* Ecco gl'ingredienti della critica di Giulio Janin. Dimenticavo le citazioni.

È un genere di critica che ha pure la sua utilità: serve a diffondere il gusto, e rendere accessibili ai più i buoni principii. Parlate mezz'ora di matematica, nessuno vi comprende; gli occhi vagano distratti: mostratemi una figura; gli occhi si fissano; la mente vi siegue. I fatti sono le figure de' principii; o per dir meglio sono più che figure; sono i principii stessi animati e viventi, fatti uomini e cose. Perchè dunque questa critica sia una verità, i fatti debbono contenere in sè i principii, e non essere accidenti accozzati insieme. L'ingegno di Janin non è capace di considerare i principii nella loro astrattezza; è tale almeno che li sappia cogliere nei fatti? Vedete per esempio il Villemain. Questo critico di un ingegno così delicato e di tanta finezza di gusto, non fa in apparenza che raccontare. Ma qual racconto! Non è una semplice storia; sono tante altre cose che voi imparate: il genere del lavoro che vuole esaminare, i principii che lo costituiscono, il criterio per giudicarlo, l'uomo che spiega lo scrittore, la società che lo sospinge o gli si pone a traverso, che lo purifica o lo vizia: quell'aneddoto è un ragionamento, quel fatterello è un principio. Anche Janin studia allo stesso; ma non è dai suoi omeri. Per lo più egli racconta per raccontare: vi si arresta, se ne compiace: sente che là è la sua

potenza. In effetti Janin racconta bene, con grazia e malizia; ora di mezzo ai particolari abilmente aggruppati vedi sbucar fuori una circostanza che non ti attendevi e che ti sorprende; ora t'intenerisce, ora ti spaventa, ora ti rallegra: il suo stile è rapido e caldo; si corre difilato dal primo all' ultimo verso. Ma i fatti non sono che fatti; sono cifre che tu puoi disporre a tuo grado e cavarne i più diversi risultamenti. Perchè i fatti sieno un serio fondamento di critica, non me li hai a mutilare, me li hai a mettere in mezzo al mondo in cui vivono, e in cui hanno la loro spiegazione; mi hai a vedere nel fatto qualche cosa che l'oltrepassa e che lo illumina. Qui è il debole di Janin. La natura gli ha negato una buona vista: egli non vede tutto, nè quello che vede, nella sua integrità: vede da un occhio, da un lato solo, massime quando egli ti snocciola quei fatti, con l'intenzione anticipata di cavarne questo e quello. Ora quando tu mi guardi il fatto con l'occhio volgare, quando non vedi che esso solo e me lo scindi dall'anima che lo ha voluto e dal mondo in cui si è prodotto, tu non vedi che le sue conseguenze immediate e grossolane e giudichi come plebe. Prendiamo per esempio i fatti che Janin cita d'Alfieri, e così isolati, com'egli li ha riferiti vediamo in che modo sono giudicati dal senso volgare.

Janin. Alfieri non prestava attenzione alle lezioni de' maestri.

Plebe. Brutto principio! Asino nacque Socrate, asino morirà.

Janin. Cavalli e femmine: ecco la sua giovinezza.

Plebe. Era un uomo perduto.

Janin. Viaggiò tutta l'Europa, e non gli piacque nulla: nessuna grandezza d'uomo, nessuna bellezza di città gli fece impressione.

Plebe. Viaggiò come un baule.

Janin. Un giorno si doleva di dover viaggiare a passo d'asino ed in compagnia di un mulattiere.

Plebe. Brutto aristocratico!

Janin. Voleva parlare italiano, e parlava il francese di ponte-Nuovo!

Plebe. Che vergogna per un italiano!

Janin. A trent' anni non sapeva ancora l' italiano!

Plebe. Vedi che asino!

Janin. Come potè costui diventare un poeta? Innamorato di una duchessa, passò una notte a vegliarla, e seccatosi, scrisse, scrisse tanto che ebbe carta, e ne uscì una Cleopatra.

Plebe. Fu adunque poeta per un vero caso.

Janin. Leggeva le sue tragedie agli amici, mal pativa che fossero rappresentate, disprezzava gli applausi di un uditorio plebeo.

Plebe. Pare impossibile! Lo crediamo, perchè lo dite voi. È aristocrazia portata fino alla pazzia.

Janin. Disprezzava il Petrarca ed il Metastasio.

Plebe. E me lo chiamate poeta!

Le risposte della plebe sono giustissime: sono le conseguenze immediate di quei fatti, le stesse conseguenze che ne cava Giulio Janin. È una storia in maschera, fatta senza coscienza e senza serietà, senza alcuna conoscenza della nostra letteratura e de' tempi di Alfieri, che dà a' que' fatti un diverso significato.

Questa stessa maniera di considerare superficiale e secondo l'apparenza trovi nel suo giudizio sulla *Mirra*. Deve parlarmi di Mirra, e mi parla di Fedra! Dee parlarmi di Alfieri e mi parla di Ovidio! La *Mirra* è una sciocchezza, *une pièce misérable*, perchè non è la *Fedra*. Alfieri ha guastato il racconto di Ovidio, perchè lo ha rifatto di suo capo. Noi siamo tornati alla critica dei

paralleli del decimosesto secolo, ed alla critica de' modelli. Io non conosco cosa più misera ed assurda, che volermi dare il concetto di un lavoro col paragonarmelo ad un altro. Un lavoro può avere questa o quella somiglianza con altri, ma è innanzi tutto sè stesso. Un lavoro può proporsi il tale e tale esemplare, ma soprattutto deve essere esso il suo proprio modello. Alfieri è grande, perchè non è nè Ovidio, nè Racine, ma è Alfieri, ricchissimo di sè stesso. La *Mirra* è una concezione ammirabile, perchè il suo autore, avendo innanzi la *Fedra,* ha disprezzato quel modello, ed ha detto: Mirra deve esser Mirra, e non Fedra, e deve esser la mia Mirra e non quella di Ovidio: la Mirra di Ovidio non è tragediabile. E Janin si è incaponito con Ovidio e Racine; non ha l'occhio di Saint-Victor, non vede l'oggetto in sè stesso, ma alcuni lati superficiali di paragone, e vuol tirare pe' capelli Alfieri colà dove egli non ha voluto andare.

Insomma Janin per virtù di mente è un critico di terz' ordine. Manca d' idee generali; non sa innalzarsi alla concezione di un lavoro; non sa cogliere i fatti nella loro integrità e nel loro significato; appartiene alla bassa scuola empirica. Nondimeno egli è molto popolare, e come giornalista ha pochi pari. Il lettore comune che legge per passatempo, non si cura gran fatto di logica e di dottrina; non cerca la verità, cerca il divertimento; è ottimo chi meno l'annoia. E Janin è il fatto suo. Serrato, rapido, veemente, ingegnoso, nessuno meglio di lui sa dare spicco ad una trivialità, imbellettare un luogo comune, sentenziare con più sicurezza, dire insolenze con più spirito. In Francia è noto meglio che tra noi. Fammi ridere, tràmmi di noia, Janin; ecco ciò che dice il lettore, quando ha a mano una sua appendice; nessuno pensa a dire: impariamo qualche cosa.

E quando la lettura è fatta, non si domanda già: Janin ha ragione? Janin ha ben ragionato? ma invece: mostra egli il solito spirito? fa ridere? ha fatto una bella appendice? Pochi ingenui desiderano una buona appendice: a' più basta che la sia bella. E una bella appendice nel senso volgare significa un'appendice scritta con brio, con vivacità, con passione. Janin se lo sa, e vi si è messo. Egli mira principalmente a fare effetto: vorrebbe che ciascun suo periodo fosse un colpo di pistola, che attirasse la gente a domandare: chi è? che è? È Janin. Per scuoterti non si contenta di alzar la voce; ti dice una carta di villanie. Per esempio non ci è volta che nomini Alfieri, che non gli appicchi qualche leggiadro epiteto « *un fat précoce, un bandit, un insolent, un belâtre, un malvenu, maître Alfieri, le comte Alfieri, le prince Alfieri, monseigneur* ecc. ecc. Montate voi in collera? Ohimè! Janin trionfa: a questo mirava. Un dramma si dice riuscito, quando riscuote applausi; l'appendice di Janin è riuscita, quando suscita una tempesta. Quello che voi chiamate insolenza, oibò! è una figura rettorica, *c'est de l'esprit,* un calore di penna, un mezzo di far impressione. Se in questo ci è nulla da biasimare, una parte del biasimo dee cadere sul pubblico, che ne' primi tempi, quando egli incerto ancora della via e portato dall'umore temeva di aver detto troppo, lo ha incoraggiato a far peggio, sul pubblico, che all'audacia delle affermazioni, a' giudizii in grado superlativo senza riserbo e misura, alla mordacità, alla malizia suole spesso batter le mani. E poichè il male è fatto, battiamo noi pure le mani a Giulio Janin.

JANIN E ALFIERI.

—

Dunque Alfieri non porgeva ascolto ai maestri; corse l'Europa a passo di carica, *et nil admiratus est,* nè Federico il Grande, nè la gran Caterina, e nemmeno Parigi; si seccava di andare con mulattieri a passo a passo; a trent'anni non sapeva ancora l'Italiano; fece tragedie per caso; tirava giù una tragedia con la stessa foga con cui ammazzava sotto di sè un cavallo; i suoi cavalli erano inglesi e le tragedie quasi francesi, tragedie? anzi tragi-commedie avvolte in cenci francesi; non amava che si rappresentassero, disprezzava gli applausi del pubblico, voleva un uditorio aristocratico; teneva in poco conto Petrarca e Metastasio. Che più? Signor Alfieri, voi siete un gentiluomo, non un poeta — Conte Alfieri voi siete poeta per caso, *inspiré du hasard,* il vostro calore è fittizio, il vostro entusiasmo è di convenzione, voi non siete voi, ma ciascun altro, un riflesso — Principe Alfieri, voi v' immaginate di aver letto Plutarco, e non avete letto che Cornelio Nipote; voi sapete a mente Petrarca e credete di aver studiato Platone; avete letto Elvezio, e vi fregate le mani come se aveste letto Machiavelli! — Monsignore, dove correte voi? Andate a Ferney, e forse avrete l'onore di vedere Voltaire.—Mastro Alfieri, voi siete un problema, mezzo romano, mezzo francese e mezzo italiano. — Signore Alfieri, voi siete appena annoverato tra'poeti di questo

mondo: si sa il vostro nome, nessuno vi legge: appena qualche rappresentazione di tempo in tempo ecc.

Che ha fatto Janin? Ha raccolti certi fattarelli, li ha tolti dal loro luogo, li ha collocati e cuciti a suo modo e li ha chiamati la Vita d' Alfieri. Ci fosse un fatto solo ch' egli avesse compreso! Nessuno. Mostra un' ignoranza assoluta della nostra letteratura e de' tempi di Alfieri. È tutto ignoranza?

Spesso ho udito a dire: se avessi di che vivere, gitterei a mare tutti i libri. Si esce di scuola, abborrendo lo studio, e non si tosto l' università ti proclama Dottore, tu ti affretti a sdottorarti ed a gittar via dalla mente tutto quell'ingombro ficcatovisi a forza, che nelle scuole si chiama dottrina. Questo oggi, che pure qualche tenue miglioramento si è introdotto nelle scuole: e che diremo ne' tempi di Alfieri? Bisogna leggere la vivace descrizione ch' egli fa de' suoi primi studi. Mettere in mano ad un fanciullo di undici anni le regole di Portoreale; intrigarlo in una rete avviluppatissima di preteriti, gerundi e supini; ingombrargli la memoria di centinaia di versi latini; negargli ogni lettura di libri italiani; lasciare in una compiuta inerzia l'intelletto e la fantasia, cioè tutta l' anima; andare a ritroso della natura, separarsi dal mondo vivente ed abitare come in un sepolcro, nella morta regione delle astrazioni; niente di concreto in una età in cui l' uomo è tutto occhi ed immaginazione; un cumulo di regole ed eccezioni che dicesi grammatica; un cumulo di luoghi topici, etici, patetici, di tropi, di figure, che dicesi rettorica; un cumulo di quistioni, obbiezioni e dimostrazioni che dicesi filosofia... Dio buono! se ci è oggi ancora alcuno, che sappia pensare tra noi, è un miracolo. Che ne avviene? I più istupidiscono, e questo gregge muto e tranquillo è proposto ad esempio; altri più vivaci

reagiscono e sono gl' impertinenti ed i perditempo; alcuni sospinti da emuluzione negl' ingrati studi, vi si cacciano in mezzo logorandovi la memoria ed imbestiando la mente, con un ardore fattizio, che più tardi si trasforma in abborrimento. Il povero Alfieri, quando i compagni entravano in gara, li vinceva tutti, e quando i compagni dormivano, dormiva anch' egli; e quando l' università lo ebbe gridato filosofo e dottore, mandò al diavolo dottorato e filosofia, pose da un canto i libri ed avrebbe voluto perfino dimenticarsi di leggere. Così facciamo tutti: solo il bisogno ci tiene i libri in mano. Nobile e ricco, Alfieri non aveva bisogno, e gittò via i libri. Ricordiamoci. Chi sa usare la penna, ha dovuto disimparare, rifare gli studi, cominciar da capo, andare a tentoni, fallire, rinviarsi, maestro di sè stesso. Anche a questo venne Alfieri; ma dopo molti anni di ozio e dissipazione. Uscito di scuola dottore e filosofo, egli era un asino bello e buono, come tanti dottori e filosofi; parlava un gergo mezzo tra francese e piemontese; non capiva non dico il Petrarca, ma nè il facilissimo Ariosto; nello scrivere, spropositi, non che altro, di ortografia; la lunga compressione aveva fatto scoppiar fuori con maggior forza quanto di violento e di brutale era nel suo carattere; le sue facoltà non educate si erano irrugginite e come intormentite; l' accademia e l' università non solo non l'aveva ammaestrato, ma lo aveva disgustato di ogni occupazione intellettuale: ecco che cosa la scuola aveva fatto d' Alfieri. Passionato fino alla violenza, risoluto fino all' ostinazione, impetuoso fino al furore, non potè sfogare tanta fiamma interiore, che nella vita materiale, sola rimasa intatta nelle scuole. Ma io dico male. Anche il corpo manomettono le scuole. Costretto ad una maniera di vita contraria alla natura, Alfieri vi era vivuto malaticcio e languente.

Signore di sè, egli sentì dapprima bisogno di rifare il corpo, e si abbandonò ai piaceri. I piaceri per quest'anima di fuoco furono delle passioni. La voglia delle donne fu amore frenetico; il cavalcare fu passione di cavalli; il viaggiare fu ebbrezza di moto, di mutar luogo, di rinfrescare impressioni. Ma vi era qualche cosa in lui che rimaneva inappagata, e di cui non aveva coscienza; onde il tedio, la taciturnità, la malinconia, il sentirsi nel vuoto. Amò più volte; comprò e comprò cavalli; corse e corse, fino a Pietroburgo — inutilmente! non trovava requie, vi era qualche cosa, che voleva e non sapeva. Gli uomini ignoranti e volgari sogliono in questi piaceri consumare ignobilmente la vita. Alfieri era un ignorante, ma non un uomo volgare, e non si appagava. Quando voleva andare ad un luogo, la fantasia glielo pingeva coi più vaghi colori, e vi correva a tutta carriera fremendo d'impazienza: giuntovi, era ancora più impaziente di andarsene. Nè le conoscenze, nè le bellezze della natura e dell'arte valevano a fermarlo. Solitario e taciturno non istrinse mai altri legami che di amicizia; e furono saldissimi: conoscenti dispregiò, o non ebbe. La natura lasciava in lui fuggevoli impressioni: era un libro chiuso ch'egli non intese mai. Leggete la sua vita. Ha viaggiato tutta l'Europa, e non c'è una sola descrizione di luogo, o di costumi. Parigi, Londra, Pietroburgo, Napoli, Roma sono puri nomi, uno spazio ideale e fluttuante, in mezzo a cui un solo attore attrae la nostra attenzione, Alfieri, che riempie di sè tutto. Muti luogo a sua posta: troverà dovunque sè stesso, il suo vero nemico, che lo persegue sempre, che nol lascia mai posare. Che è dunque quel qualcosa, che vuol essere soddisfatto, e senza di cui si sente incompiuto? Vediamo un po'. Legge Plutarco, e le vite di Timoleone, Cesare, Bruto, Pelopida,

Catone ed altre ei rilegge sino a quattro o cinque volte « con un tale trasporto di grida e di pianti e di furori pur anche, che chi fosse stato a sentirlo nella camera vicina, lo avrebbe preso per impazzato. All'udire certi gran tratti di quei sommi uomini, egli soggiunge, spesso io balzava in piedi agitatissimo e fuori di me, e lagrime di dolore e di rabbia mi scaturivano del vedermi nato in Piemonte, ed in tempi e governi, ove niun' alta cosa non si poteva nè fare, nè dire, ed inutilmente appena si poteva ella forse sentire e pensare.» La musica faceva in lui profondissima impressione, lasciandogli per così dire un solco d'armonia negli orecchi e nell' immaginativa ed agitandogli ogni più interna fibra: dalla quale gli ridondava « un singolarissimo bollire d' idee fantastiche, dietro le quali avrebbe potuto far de' versi ed esprimere de' vivissimi affetti, se non fosse stato ignoto a sè stesso ed a chi diceva di educarlo.» Dopo tanti viaggi, non sazio ancora, move per la Spagna « l' andare era per lui il massimo dei piaceri, e lo stare il massimo degli sforzi, così volendo la sua irrequieta indole.» Quasi tutta la strada la fa a piedi, e in quelle solitudini e moto continuato « infinite erano, egli dice, le riflessioni malinconiche e morali, come anche le immagini e terribili e liete e meste e pazze che mi si andavano affacciando alla mente. Ma non possedendo io allora nessuna lingua, mi contentava di ruminare fra me stesso e di piangere alle volte dirottamente senza saper di che, e nello stesso modo di ridere.» A che moltiplicare citazioni? Quest' uomo che non sa scrivere tre parole correttamente, ha un carattere nobilissimo, un desiderio ardentissimo di gloria, tutto un mondo interiore di pensieri o d'immagini che si solleva tutto intiero con estrema violenza ad ogni minima impressione. Siccome non c'è

proporzione tra le lievi cagioni e gli effetti smisurati ch'elle producono in lui, dee parer pazzo, non che ad altri, a sè stesso. Queste cose se non sono seguitate da scritto nessuno, sono tenute per mera pazzia, e lo sono; se partoriscono scritti, si chiamano poesia, e lo sono. Alfieri aveva ragione: egli era poeta, e non sel sapeva. Era un mutolo che non potendo travasare al di fuori tutto ciò che gli bolliva nell'animo, manifestava la sua impotenza in gesti sconvolti, in contorcimenti, in grida, anzi mugghi: quella tempesta di pensieri e d'immagini che gli freme al di dentro, egli traduce in furori, in malinconie, in pazze corse, in passioni frenetiche, in una perpetua irrequietudine. Date la lingua a questo mutolo, e quello che prima chiamavate furore e pazzia, diventerà poesia. E quanti sforzi incredibili per acquistare questa lingua! I più in quel tempo gallicizzavano di pensiero e di lingua; si parlava e si scriveva un italiano corrotto, francese di stile, di frasi, di vocaboli. Anche oggi, quanti giovani, usciti di mano ai pedanti, sentono il bisogno di rifarsi da capo a studiare la propria lingua! Quanti dottori e professori ed avvocati cinguettano ancora l'italiano, come faceva Alfieri prima dei suoi trent'anni! Egli si abbandonò a questo studio con un ardore ed una costanza da non potèrglisi comparare che Demostene: la passione delle donne, dei cavalli, dei viaggi si raccolse in una sola, la passione, anzi la rabbia dello studio; è da tanta mobilità ed irrequietezza passò allo star chiuso in una camera e legato sopra una sedia. Che cosa ve lo spingeva? La stessa coscienza che sospingeva Demostene, di avere un'anima nata a grandi cose. Demostene schernito alla sua prima orazione, si sentì oratore; Alfieri applaudito al suo primo saggio, si sentì poeta: il pubblico per diversa via operò con pari efficacia sopra di loro. I facili applausi

del Carignano, i quali avrebbero invanito un ingegno volgare, non valsero che a fargli misurare l'infinita distanza in cui era da quell'alta immagine di poesia che aveva in mente, e gli ostacoli che aveva a vincere. Volle, e li vinse: e per conoscere che cosa fu *volle* per Alfieri, basta dire che a quarant'anni volle sapere il greco, e lo seppe; e sapere l'italiano o il greco non significa per lui il solo conoscere la lingua, ma tutti gli scrittori, e leggerli, e studiarli, e postillarli. Acquistò quanto si può acquistare: al resto aveva pensato la natura. Due cose mancano ad Alfieri, che tolgono ch'egli possa essere annoverato fra i massimi poeti: una conoscenza compiuta della vita in tutte le sue gradazioni, ed il sentimento della natura: indi i difetti delle sue tragedie. I suoi personaggi non hanno d'uomo che un lato solo; è l'anima impoverita e ridotta ad una sola facoltà; l'estremo di un carattere o di un affetto, che si affaccia solitario, uccidendo tutto ciò che è intorno a sè; ciò che dicesi il principale di una tragedia, in Alfieri non solo è il principale, ma il tutto; ogni gradazione, ogni ricchezza e varietà della vita è annichilata. Aggiungi il silenzio della natura, tal che ti pare che l'azione avvenga all'oscuro senza cielo e senza sole; ed avrai il filo di tutti i difetti che si rimproverano ad Alfieri. Si dee da ciò inferire che le sue concezioni sieno delle astrazioni, senza vita, senza poesia, secondo l'opinione degli Schlegel, del Villemain, alla quale accenna pure Saint-Victor? Chiamate pure astratta la poesia di Alfieri; poco importano le parole; ciò che costituisce il sostanziale della sua tragedia è nudo di ogni colorito locale, è astratto da ogni accessorio storico e domestico: sta bene. Ma l'ideale che rimane, è un'astrazione, un lavoro puramente intellettuale, un concetto rimaso fuori della fantasia, una semplice personificazione? Come? Filippo,

Egisto, Saul sarebbero delle astrazioni? Ma è affatto il contrario. Alfieri spoglia della vita tutto il mondo circostante, perchè la concentra tutta nel suo protagonista; il sangue si è ritirato dalle membra, si è raccolto nella testa: è un eccesso di vita cumulato in un punto solo, che trabocca in passioni vivacissime, in violentissime azioni. Egli non guarda che ad uno scopo unico, e vi corre rapidissimo e diritto, non vedendo nulla intorno fuori di quello. Quando la vista è aguzzata verso di un punto lontano, gli altri sensi rimangono come sospesi; ma l'unico senso che vi resta, non è perciò una astrazione, anzi esso ha annichilato gli altri, perchè ha raccolto in sè tutta la vita, tutte le forze dell'anima. La tragedia di Alfieri non è tutto l'uomo, ma ciò che vi è soprabbonda di poesia e di vita. È il suo ritratto. Nel suo spirito non entra mai che una cosa alla volta, sola essa e tutta essa: che scaccia ogni altra, che lo possiede e lo investe di sè, fatta passione concitatissima. Vi è un tempo in cui Alfieri è tutto donne; un tempo che è tutto cavalli; poi tutto studio; appresso tutto tragedie. Sta egli facendo la *Mirra?* In quelle due o tre settimane è tutto *Mirra* e solo *Mirra;* il rimanente dell'universo gli è fuggito dall'occhio; e se vuol caso che egli per poco si distragga e raffreddi, eccolo in bestia e prende il manoscritto e lo straccia. Questa vita adunata in un punto solo e condotta all'ultima potenza dà alle sue azioni un aspetto di stravaganza, e talora sei tentato di dire fra te e te: è pazzo costui? Hanno idee fisse o i pazzi o i grandi uomini: e il volgo non sa discernere. Colombo passava per le vie di Madrid facendo gesti e parlando seco, l'uomo del popolo lo indicava al suo compagno, ponendo la mano sulla fronte, con un atto che voleva dire: pover' uomo, è uscito pazzo! Janin raccoglie tutte le esagerazioni di Alfieri, e va gridando:

è pazzo! è pazzo! *c'est la rage en personne!* Nondimeno nella vita che Alfieri ha scritto di sè, ci ha due Alfieri, l'attore ed il giudice: l'Alfieri di cinquant'anni, che spiega calmo e severo il giovane Alfieri; l'Alfieri dotto e poeta che pone in caricatura l'Alfieri asino e prosontuoso. Janin ti dà il fatto senza il giudizio e la ragione che ce ne porge l'autore, e talora introducendovi accessorii e spiegazioni di suo capo, confondendo le epoche, falsando, mutilando: il che è più che ignoranza. *Inattentif aux leçons des maîtres.* Questo fatto posto così nudo significa che Alfieri era uno sciocco o un poltrone. Eppure Alfieri ha speso cinque capitoli a comentarlo, e fa un ritratto ammirabile delle scuole di quel tempo e del modo d'insegnare e degli asini maestri e dei più asini ripetitori e di quel professore di filosofia papaverica, che dormicchiando spiegava ad uditori addormentati, e toccava pure dell'ardore ond'egli spesso avanzava i suoi compagni, sospinto da emulazione. Queste circostanze cambiano interamente la natura ed il significato del fatto. *A trente ans il ne savait même pas l'italien!* Janin ignora che a quel tempo appena pochissimi conoscevano l'italiano; che i soli scrittori leggicchiati alquanto erano il Tasso e il Metastasio; e che Alfieri è stato tra i primi che abbia rimesso in onore lo studio della nostra lingua. *Vaniteux à ce point qu'un beau jour de printemps il se plaignait d'aller au pas dans la société des joyeux muletiers.* Alfieri dice: « il piacere di questo viaggio mi venne amareggiato non poco dall'essere costretto di farlo co' vetturini a passo a passo, io che prima aveva così rapidamente percorso quella via, e mi teneva molto avvilito di quella ignobile e gelida tardezza del passo d'asino, di cui si andava. » Ciò che dunque amareggiava Alfieri era non la compagnia dei vetturini, che ivi stanno come un incidente dimenticato, per mostrare che andava

in un calesse, ma la tardità del passo: e veramente anche persone che non abbiano la malattia del correre e correre di Alfieri sentono l'incomportabile noia di quel viaggiare a passo di mortorio. Ma Janin oibò! Alfieri dice *co' vetturini.* Egli dice, allargando: *dans la société des joyeux muletiers,* e poi traduce; *avec de simples voituriers,* e scrive in corsivo per farlo ben notare quel *simples* che non è in Alfieri: piccole malizie! Alfieri era dunque un aristocratico che non degnava di andare in compagnia de' vetturini... *ah bandit! ingrat! insolent!* E qui nol lascia più. Conte Alfieri, principe Alfieri, signore Alfieri! Se Alfieri, s' indegna che la sua amata si lasci corteggiare da un palafreniere; aristocrazia! Se gli spiace che le sue tragedie sieno rappresentate, ciò non è per la cantilena e la sguaiataggine degli attori, com' egli dice, ma per aristocrazia, perchè il pubblico teatrale è democrazia, ed Alfieri disprezza gli applausi democratici! Se ama la duchessa d'Albany, non è per le egregie qualità di questa donna, com'egli crede, ma per aristocrazia, perchè la era una duchessa e moglie di uno Stuart! *Il avait une épée, il la tirait volontier, en vrai Turinois, on la lui rendait tordue en tire-bouchon!* Janin dunque battezza Alfieri e i Torinesi per guasconi, ed ha dimenticato che i guasconi, sono francesi. *Il tirait volontiers son épée!* Una volta sola! ed udite in che termini ei ne parla: «Io sempre sono stato un pessimo schermidore.... egli non mi uccise perchè non volle.» Questo per Janin è linguaggio da guascone. Ma io non vo' più annoiar me ed il lettore a tenergli dietro. Posso però affermare che non vi è un fatto, non un fatto solo, che egli non adulteri grossolanamente, pronto alle prove, quando egli voglia, pronto a dirgli: qui tacete; qui mutilate; qui mentite; qui il fatto è vero, ma guasto dal colore, dal tono, dalla espressione; questa

spiegazione è falsa; questa insinuazione è una calunnia. *Il n'admire, il n'estime que le prince de Theux, parce que c'est un évêque; il aime aussi l'évêque prince de Liège.* Ammirare, stimare, amare! Alfieri dice: mi lasciai introdurre. Perchè era un vescovo! Alfieri dice: per condiscendenza e stranezza. *Il se moque de la grande Cathérine autant que du grand Frédéric. Se moquer* non è esatto. Alfieri non era beffardo, ma altero. Ma dite almeno il perchè. Federico aveva trasformato la Prussia in una grande caserma. Caterina aveva assassinato il marito, e fallito alle promesse fatte a'suoi popoli. *Infâme Métastase qui s'incline ainsi devant sa reine et sa bienfaitrice!* Il fatto è vero, il tono è esagerato. *Il rêvait une Italie libre au milieu de l'Europe esclave.* Falso di pianta. Alfieri ammirava l'Inghilterra e l'Olanda, perchè libere; disprezzava i Prussiani e i Russi, perchè armenti; disprezzò i Francesi sottoposti a re plebei, e li odiò, quando oppressero e manomisero l'Italia. *Il se frottait les mains comme s'il avait lu Machiavel!* Plutarco e Machiavelli non solo li ha letti, ma postillati: sono stati dopo Dante gli scrittori che ha più studiati. *Cadavres de tragi-comédies enveloppés, c'est un mot d'Alfieri lui même, dans un haillon français.* Janin fa credere che Alfieri stesso abbia qualificate le sue tragedie di cenci francesi. Egli dice questo delle composizioni informi de' primi anni. Tragi-commedie! Vittorio Alfieri è trasformato in un aristocratico, e le sue tragedie in cadaveri di tragi-commedie. La composizione alfieriana è la tragedia ideale concepita con tanta severità, che esclude ogni altro elemento, è la tragedia delle tragedie. I tragici sogliono lavorare sulla vita comune e nobilitarla e trasfigurarla, sì che n'esca una tragedia; Alfieri lavora sulla tragedia che n'è uscita, e l'alza ancora più e la spoglia inesorabilmente di tutto

ciò che non è lei, e ti dà la tragedia nuda, di una semplicità spesso arida, difetto che è proprio il contrario di quello che gl'imputa Janin. Ecco in che modo da tutti questi mezzi fatti e giudizi costui ha cavato un Alfieri di sua fattura che noi non riconosciamo.

Il nostro Alfieri è un uomo che al solo nominarlo ci sentiamo superbi di essere italiani. Le sue passioni stesse violentissime ed individuali ce lo rendono caro, perchè ci mostrano in lontananza un'Italia futura, che egli vagheggiava nel suo pensiero. Ciascuna volta che l'Italia sorge a libertà, saluta con riverente entusiasmo Alfieri e si riconosce in lui. Nel 99, il primo fatto dei repubblicani di Napoli fu di batter le mani ad Alfieri in teatro. Nella prima ebbrezza del 48 ciascuno diceva fra sè: ecco l'Italia futura d'Alfieri! Lo ricordo malinconicamente. L'Italia era ancora addormentata nella sua femminile mollezza, di cui ultima espressione fu il Metastasio, quando Alfieri le disse: svegliati e cammina. Alfieri odiava i mezzi caratteri, i cerretani, i cortigiani, gli Janin: era un uomo serio, che voleva, ed il volere per lui è un appuntare tutte le facoltà in un oggetto; e noi sentiamo istintivamente che Alfieri aveva ragione, che in questo difetto di carattere è la nostra debolezza, solo nostra? che noi non *vogliamo* ancora la libertà. Schiettissimo e nobilissimo, l'energia del suo animo trasfuse ne' suoi versi e rimise la poesia nella via di Dante. Fe' guerra alla cantilena, a' periodi, alle frasi, alle svenevolezze arcadiche: la nostra risorgente letteratura ha per padre Alfieri, come l'antica Dante, i due poeti che fanno più battere un cuore italiano. Un generale francese, il cui nome sarebbe dimenticato, se Alfieri non si fosse degnato di farne menzione, s'inchinò rispettosamente innanzi al suo genio. Janin se ne mordè le labbra: « se fossi stato io, l'avrei arrestato! » Lo credo.

Colui era un generale della Francia repubblicana, cioè de' tempi più gloriosi che abbia avuti il popolo francese; e fu modesto come sono i prodi. E se la Francia d'oggi fosse simile a Janin, io le direi: quanto hai perduto di libertà e di gloria, tanto hai guadagnato d'insolenza.

POESIE

DI

SOFIA SASSERNÒ.

Sono più volumi di poesie, differentissime. Ce ne hai di tutte sorti: sermoni, elegie, canti, leggende. A prima gettata d'occhi trovi in tutte gli stessi pregi: correzione, purità di lingua, abile testura di verso, una certa eleganza di stile così uguale, che talora è monotonia, la misura del buon gusto, anzi che l'impeto del genio. E se ti arresti a queste qualità comuni, rimani in forse, e non sai in tanta somiglianza qual giudizio portare di ciascuna poesia, e a quale dare il primato. Ma se lasci stare queste qualità secondarie, dalle quali non si può cavare alcun criterio stabile, e guardi alla persona che si nasconde sotto alla veste, vedrai differenze spiccatissime, alle quali prima non ponevi mente.

Talora dici a te stesso: la è un artefice non comune di versi, ma nulla di più; ora ti avvieni in una bella concezione, uscita pallida dalla fantasia; e qui lodi una immagine felice, là un sentimento vero; talora ti par d'intravvedere qualche cosa, che vorresti, e non puoi

chiamar genio. Egli è che nelle poesie vi è maggior varietà, che non ne abbia l'anima dell' autrice. La quale, con poca coscienza delle sue forze, si è messa a trattare argomenti di ogni maniera che richiedono le più diverse facoltà, quasi la poesia fosse un istrumento, che noi potessimo far suonare a nostro talento.

Arrechiamone qualche esempio: prendiamo una sua leggenda, *Nella*. È il diavolo, che apparisce in forma di un bel giovine a Nella,

> Pure et suave enfant, dont le coeur ingénu
> N'avait jamais bondi sous un trouble inconnu.

Molte di queste visioni troviamo ne' nostri antichi, carissimi per candore e semplicità quasi infantile. La Sassernò vi ha gittato in mezzo qualche cosa di epico, ha allargate le proporzioni, ha sollevato lo stile; quasi ci voglia far sapere cosi, che ella sotto forma di leggenda ha mirato ad un'alta concezione. Negli antichi il fatto conserva il suo valore, come fatto; e la poesia è in quel misto di maraviglia e di terrore, che procede da esso: la credulità li rende poeti. Ma qui il fatto è un semplice velo, che cela sotto di sè un concetto: lo spirito del male che s'insinua a poco a poco nel vergine cuore di una giovinetta, il demonio seduttore. Prima si atteggia a vittima, poi rompe in bestemmie, poi si liquefà in dolcezze amorose. È un soggetto di altissima difficoltà, a cui si accostano trepidi i sommi. L'autrice l'ha reso ancora più difficile, vagheggiando certe altezze, a cui non giunge il suo occhio; poichè non contenta alla semplice esposizione, si è studiata di afferrare lo spirito del male nella sua essenza, nel peccato d'origine, frutto dell' albero della scienza. È una concezione che ricorda ad un tempo Goethe e Milton; e richiede una malizia, una ironia, una profondità d'intelligenza e di sentimento

che non è in lei. Che cosa dunque ne è avvenuto? Non ci è alcuna creazione in questa poesia; una parte consiste in descrizioni oziose, un' altra in pomposi discorsi, che fanno del demonio un filosofo scettico, e per soprappiù un maestro di retorica.

Da questi soggetti epico-lirici, ne' quali la più alta scienza si marita alla poesia, scendiamo a'soggetti puramente drammatici. Prendiamo *Mercédès*. È un'Andalusa, di passioni estreme, furente di amore, di gelosia. Questi soggetti mi sembrano anche superiori all'attitudine poetica della Sassernò. Fra tanta violenza e tensione di carattere, ci è di che farci correre un brivido per le ossa, se l'autrice avesse avuto del suo argomento una geniale intuizione. Non un solo vestigio di caratteri o di sentimenti; in quella vece descrizioni più o meno felici, che ti mettono sott'occhio la superficie, e ti nascondono il fondo. È una di quelle poesie, che diconsi *ad effetto*, di cui ce ne ha tante presso i Francesi, fondate su di un'antitesi. L'autrice rappresenta i due punti opposti della situazione, in mezzo a cui gitta sbadatamente ciò che è il *fondo* della poesia,

Elle danse, ardente, enivrée,
Ses pieds ne touchent pas le sol,
Du tambourin la voix cuivrée
Semble imiter le bruit d'un vol;
Sa robe courte et diaphane
Voltige autour d'elle dans l'air,
Elle tourne, tourne, elle plane,
Elle glisse, comme un éclair.

Eccoci ora all'altro capo della situazione:

. . . comme un spectre à l'oeil pâle
Elle se levait, commençait
Une sarabande infernale.
Et dansait, et dansait, dansait.

L'autrice non ha rappresentato che la scena, quel non so che di teatrale, che s' indirizza all' occhio, e lascia vuota l' immaginazione ed il cuore.

Passiamo a' soggetti puramente lirici, semplici effusioni di sentimento. E ce ne trovi di ogni sorta: collera, gelosia, amore, vendetta ecc. Prendiamo *le Dégoût*. È una di quelle poesie, che diconsi *intime*, l' essere che si spande al di fuori. L'autrice sente disgusto della vita, del mondo, così sozzo di vizi, di vanità, d' inganni. Il suo disgusto tiene *du dedain, de la haine, du mépris*.

Ne me demandez pas, pourquoi fière et hautaine
J' exprime quelquefois le dedain et la haine;
Pourquoi dans mes écrits

Ne se reflète pas l' universelle joie,
Pourquoi mon pied rétif de la commune voie
S'écarte avec mépris. .

Ma l' orgoglio, il disdegno, l'odio, il disprezzo non vi stanno che di nome; sono sentimenti estranei al candore della Sassernò, alla mesta soavità del suo sorriso. Quindi la poesia rimane una pomposa declamazione su' vizi del genere umano, una vaga generalità.

Le vice a tout flétri sur cette terre impure,
Où domine l' opprobre, où règne l' imposture,
Où l' or achète tout,

Où l' austère vertu sans pudeur est souillée,
Où toute vérité par l' erreur est raillée,
Où nul Dieu n' est debout etc.

Queste poesie rimangono tutte fuori della sua anima. Se seguitassimo per questa via, correremmo pericolo di smarrirci in sì gran numero di poesie, e riusciremmo a qualche cosa di negativo.

Ci è mestieri una bussola, che ci dià modo di trovare la via diritta; è necessario che innanzi tutto vediamo qual è l'ingegno poetico della Sassernò, se ella è buona a qualche cosa, e a che cosa.

Nelle più mediocri poesie trovi un non so che d'indefinito, che ti pare profondamente vero; e una cert'aria di tristezza, che senza sua saputa s'insinua anche in mezzo alle gioie della vita. Alcuni hanno trovato queste poesie monotone; è la terribile monotonia della sventura. Leggete, e voi direte con me: quanto ha dovuto soffrire! quanto soffre questa donna! Per alcuni l'universo è la patria, l'amore, e che so io; l'universo di questa donna è il dolore, di cui ha uno squisito sentimento. A voler giudicare delle sue poesie, sembra che costei di buon'ora si sia sentita *sola*, la più grande maledizione, che pesar possa su di una creatura umana. E foss'ella almeno un carattere forte e *compiuto*, bastevole a sè stessa! È una di quelle nature fragili e tenere, a cui fa bisogno per sopportare la vita di altri esseri, in cui si appoggino e si espandono. Il suo sguardo erra solitario, e non trovando niente in cui fermarsi, rimane pensoso: la sua anima si ripiega in sè stessa.

Ciascuno porta seco un mondo interiore, che sente il bisogno di realizzare al di fuori. Tutta la realtà è venuta meno a questa donna; non ha un avvenire innanzi a sè, niente a cui tenda, per cui si affatichi: l'anima rimane oziosa.

Allez, amusez vous, la joie a tant de charmes!
Laissez-moi seule ici, seule, seule toujours,
Il me faut le désert, pour répandre des larmes,
Comme à vous le soleil pour chanter vos amours.
Il me faut le vallon obscure et solitaire,
Pour fuir le bruit d'un monde importun à mes yeux.
La solitude plait à la douleur austère,
Loin des hommes je crois être plus près des cieux.

Quando dunque la Sassernò pone mano ai lavori, ne' quali cerca di rappresentare la vita ne' suoi diversi aspetti, ella dimentica che a lei è negato il senso del reale.

È lo stesso stato di Giacomo Leopardi; ma con questa differenza. Il Recanatese ebbe tanta possanza d' intelligenza e di sentimento, che potè ricreare in sè quel mondo che gli mancava al di fuori, e dargli una compiuta realtà poetica. La Sassernò non ha neppur tentato questo lavoro interiore; non ha alcuna coscienza distinta del suo essere. La vita è per lei rimasa un *rêve*, senza quel ricco contenuto, che ammiriamo nella lirica leopardiana. È rimasa un *rêve*, qualche cosa di vago e di musicale, a cui ella non sa dare un nome. Sono sospiri che non diventano sentimenti; suoni che non diventano parole; fuggevoli ombre che non si fissano in immagini. La sua immaginazione si diletta a riposarsi in quelle cose che rispondono meglio a questo stato dell'animo, gli odori, i vapori, l'alitare del zeffiro, il mormorio delle acque; che è per dir così la musica della natura; materia ancora intangibile, che si presenta a qualcuno de' nostri sensi, e si nasconde a qualche altro. Se ne può vedere esempio nelle sue poesie, *Pensées du soir, Pensées matinales, Une soirée sur mer*. In quest'ultima trovi *une vague tendresse, des vagues couleurs, des accords mystérieux et vagues, une teinte rosée, ineffable indécise etc.* Questo *vago*, ch'ella si piace di contemplare nella natura, è nella sua anima: ozio e quasi vanità interiore, che produce diversi effetti, secondo i caratteri. Nella Sassernò produce per lo più una stanca malinconia; onde il suo stile manca di pienezza, ed è a pensieri sciolti, quasi a singulti: diresti che la sua mente non sa seguire i pensieri in tutta la loro ricca esplicazione, e li gitta li crudi, l' uno presso all' altro, desiderosi ancora di vita, di aria, di colore, di luce. È un' anima

svogliata, annoiata, con una smaniosa tendenza a produrre, che non viene ad effetto: vi sono i primi germi della vita senza sviluppo.

Mon esprit abattu, comme un roseau qui plie
Aux souffles des autants,
Ne sait plus résister à l'ennui, qui l'oppresse,
Je ne demande plus à ma froide jeunesse
Les roses du printemps.

Il qual languore tiene l'anima in una certa immobilità, che ci spiega la monotonia di queste poesie. Non è in lei alcun contrasto, nè differenza, niuna forza che si ribelli, che tumultui; è una linea dritta, le cui parti tutte si rassomigliano.

Per fuggire questa inerzia, ella si getta nel misticismo; in cambio della vita reale, che non può cogliere, mira ad un mondo ideale, che meglio si affà alla sua natura. Dico mondo ideale, e dovrei dire mondo astratto, poichè ella non ha neppure la forza di crearselo seriamente. Santa Teresa fa dell'altro mondo la sua vita, il suo avvenire; vive in esso e per esso; quindi l'estasi, la visione, il rapimento, una poesia di fuoco che investe la sua anima e la tien.desta ed operosa. Nella Sassernò il sentimento religioso non è tanto possente, che la occupi tutta, e ridonando uno scopo alla sua anima, la rinfranchi e la scaldi. Nondimeno esso vale a dare alla sua malinconia una tinta di dolcezza e di serena rassegnazione, ed a spargere qualche raggio di luce in mezzo al fosco ed al cupo della sua anima. Vi è in lei qualche cosa di così candido, che talora ti pare un fanciullo; e de'fanciulli rappresenta con molta felicità gl' ingenui sentimenti: leggete il suo *Rencontre matinale* ed il suo *Ange gardien*. Tanta dolcezza e rassegnazione, tanta ingenuità e purezza, e la sua carità verso gli infelici, che

rende così pietosa la sua poesia intitolata *Souhaits*, mi fanno talora, quando leggo queste poesie, parer quasi di trovarmi in un tempio, e vi ci sto tutto raccolto e riverente. Certo, se tutti non possono dire: costei è una grande poetessa; vi è un grido, che esce da tutti i cuori: costei è una donna virtuosa, di una virtù amabile e modesta.

Come dunque si dovrà qualificare l'ingegno poetico della Sassernò? Lo chiameremo genio? La parola mi sembra troppo ambiziosa. È un genio, se volete servirvi di questa parola, *iniziale*, rimaso nello stato d'istinto; qualche cosa di vago, che per determinarsi cerca e non trova la vita ed il sole:

Destin tronqué, matin noyé dans les ténèbres.

Determinato l'ingegno poetico della Sassernò, abbiamo ora un criterio per giudicare delle sue poesie. Raccomando all'attenzione de' lettori nell' ultimo volume uscito alla luce tre lavori. *Eglise isolée*, *Plainte*, *Mes vertes collines*, che meglio danno una idea del suo sentire; le due ultime specialmente si possono considerare quasi una storia della sua anima.

Nel suo Addio a Nizza *(Mes vertes collines)* vi è accento di verità, che di rado trovi ne' suoi poemi di occasione. La sua vita giovanile le si risveglia dinanzi con tanta forza, che ella vive per un momento in quel dolce passato, sotto il cielo del suo paese; quando un grido improvviso ci rigetta nella realtà...

Nice adorée adieu ; terre, où mourut ma mère,
Adieu, patrie, adieu !

Vediamo qui il germe di una poesia rimaso infecondo; e chi vuol conoscere, che cosa vi manchi, legga le

Rimembranze del Leopardi. L'autrice ci presenta innanzi il mare, la valle, il bosco, il prato, il ruscello, la chiesa, la collina; ma invano domandi un sentimento o una immagine legata a questi luoghi: in che è posto l'attrattivo di questo genere di poesie. Dico un sentimento o una immagine, che esca dal comune, che parta dall'intimo dell'anima commossa. Leopardi ha gittato in mezzo alle sue rimembranze una magnifica creazione, *Nerina*. Ma quali sono le sue ricordanze?

Où j'allais tout enfant puiser l'eau fraîche et pure
Dans le creux de ma main, —
Où j'égarais mes pas —
Qu'enfant, je saluai de mon premier sourire
En bégayant leurs noms —
Où de mon père encore l'image révérée
Apparaît à mes yeux.

È evidente che queste memorie, troppo generali, non escono dall'intimo della personalità umana, nè producono sull'autrice una gagliarda impressione: e ve ne accorgete alla frase scolorita. Nondimeno vi è in questa poesia un senso di mestizia vera, che è dappertutto e non è in alcuna parte. È mancata alla poetessa nizzarda la forza di dargli una faccia, e rimane perciò un vago suono senza significato e senza eco, che si perde nell'aria. Eccone un esempio:

Où de mon père encore l'image adorée
Apparaît à mes yeux.

Qui vi è una semplicità arida. La figlia non ha saputo trovare un solo accento che esprima la sua commozione innanzi a quella funebre ricordanza.

L'altra poesia, *Plainte,* è lo specchio dell'anima, una effusione malinconica dell'anima stanca di lamentarsi.

Ciò che vi domina, è l'angoscia del sentirsi solo in questo mondo; e l'autrice vi ritorna parecchie volte.

Mon berceau fut sans jeux, ma vie est sans bonheur,
Ma jeunesse sans rêve.
Voyez autour de moi point de fraîches oasis,
Mais le désert sans bornes —
Comme un agneau perdu sur le bord du chemin
Et qui cherche sa mère,
Moi j'erre seule, hélas, sans qu'on tende la main
À ma douleur amère —
Je n'ai pas de foyer, d'enfant, dont le baiser
Rayonne sur ma vie,
Pas de famille, hélas, don les bras caressants
M'enchaînent à la terre.
Rien, rien, que l'abandon autour de moi, Seigneur,
Et que la solitude.

Il tono di questa poesia è una tristezza stanca, ineloquente, come qualche rara volta è in Leopardi. È una stanchezza, che ammortisce ogni entusiasmo e calore poetico. Dentro l'anima vi sta come un sepolcro; niuna ricchezza e pienezza di vita; in luogo d'immagini escono gemiti degli *hélas*.

Questa poesia è come l'aura che spira in tutte le altre; in ogni ispirazione ci è della *Plainte*. Ma è un grido dell'anima che rimane quasi sempre una povera interiezione, tanto più languida, quanto più ripetuta, che non giunge mai a conoscersi, a decomporsi, a diventare una proposizione; e priva com'è di contenuto, di differenze, di opposizioni a lungo andare annoia. Questo difetto di virtù creativa, questa povertà d'immaginazione e superficialità di sentimento ti mostrano nella radice stessa della vita qualche cosa di arido.

Nella *Église isolée* l'autrice si sforza di uscire da questo vago di sentimenti e di porsi avanti qualche cosa di meno indeterminato; nè le vien fatto. Poichè infine che

altro è l'*Église isolée*, se non la *Plainte* recitata non a casa, ma in chiesa? Non vi è di mutato che la scena. E sta bene. Perchè in questo vago è tutto quel molto o poco che la natura le ha dato di poetico: ella non dovrebbe mai uscirne. La chiesa non ha allargato il suo orizzonte, non ha scaldata la sua immaginazione. La natura è in festa; la sua anima è in lutto, ed il contrasto l'intenerisce.

Je penchai vers le sol mon regard attristé
Où tremblait une larme.

Ma il suo cuore rimane chiuso; e nemmeno in presenza della Vergine si espande.

Oh prends moi sur tes ailes,
Je souffre, et j'ai pour toi reçu dans les combats
Des blessures mortelles.

Je souffre — nous soupirâmes — rêveurs sans oser nous parler — l'âme recueillie — le coeur plein de soupirs et le sein oppressé — douleur amère — douleur sévère — notre mélancolie — la paix mélancolique — l'église isolée — la nef déserte — l'autel solitaire — seule je me traîne... È una poesia a sospiri e a lacrime, che solo interrompono la solitudine ed il silenzio. Questo mutismo sepolcrale riesce al sublime, quando vi s'intravvede al di sotto qualche cosa di profondo; ma qui al di sotto vi è il vuoto. Che hai? *Je souffre, je soupire, une larme tremble dans mes yeux*... Ma che hai?

Quello che ella ha, si rivela, prima e sola volta, nel suo *Ange et Milna*, che è il suo più notabile lavoro. Quel freddo germe li s'incalorisce alquanto, ed ha un principio di vita: ella si è cercata e si è trovata. Questa poesia è il *vago come vago*, è il fondo dell'anima sua,

che si crea un mondo in cui si riflette. Milna è una giovinetta a cui la realtà è ancora un libro chiuso, nutrita di desiderii indefiniti. Ella ama qualche cosa, a cui non sa dare un nome, nè una faccia, l'inderminato: la sente e non la vede. E la sente in tutto ciò che la terra ha di più vago: vi è ad un tempo il vago dell'anima ed il vago della natura. La sente nel suono dell'onda, nel tremolare dell'erba, nella fragranza del fiore, nel fremito del vento, nel lungo e malinconico sospiro dell'aura vespertina.

Pourquoi ce long soupir plein de mélancolie?
J'entends venir ta voix du fond de l'horizon,
Elle monte, elle moute encore,
Passe dans une fleur, frémit sur le gazon,
Ou pleure en m'appelant dans la vague sonore —
. . . . Tes pleurs mélodieux
Tombent sur la mousse argentée;
La calice des fleurs, les étoiles des cieux
S'inclinent aux accents de ton âme attristée. —
Esprit, qui donc es tu? . . . —
Oh! laisse moi te voir!. . . tout m'ennuie ici-bas! . . .
Éprise de mon rêve étrange,
Je fuis un monde impur qui ne te connait pas,
Et parmi les humains, moi je pleurs, mon ange!
Oh! laisse moi te voir! . . . .

E poichè lo cerca e non lo trova, il suo pensiero lo leva ne' cieli; vede

Arcs-en-ciel, rayons prismatiques,
Vives clartés. masses de feux,
Immense océan de lumière,
Globes d'or etc.

Ma non vede il suo amato.

Invisible pour toi, je sens la main qui tremble
Dans ma main, que tu ne vois pas.

Egli è che il cielo è non men vago della terra, nè può darle ciò che non è nella sua anima. Dopo un momento di *rêve* che l'autrice chiama estasi, Milna ricade nel suo languore che la consuma.

J'aspire vers le ciel, et ton céleste amour
Consume mon âme embrasée.
Je languis ici-bas, hâte mon dernier jour! . . .
La fleur implore ainsi la goutte de rosée.

E viene l'ultimo giorno,

Et l'ange, en s'envolant, disait: Viens avec moi!
Lorsqu'un cri de bonheur répondit: je te vois!

Vi è una età della vita, nella quale l'anima non ancora conscia della realtà sente bisogni e desiderii che non sa definire, vaghe aspirazioni verso lo sconosciuto. La Sassernò rimane perpetuamente in quella età; non ne sa uscire, non sa concepire altro. Ma in quella età, quanto la realtà è meno appresa, tanto più calda è l'immaginazione; e l'anima in luogo del mondo che le manca, se ne crea un altro, e lo popola di ombre, d'immagini, di creature. La Sassernò ha il sentimento, ma non la fantasia di quella età; il mondo reale le manca, e non sa farsene un altro; o sia in terra, o sia in cielo, non sa farsene un altro; quindi il vuoto, e sua conseguenza la noia e la tristezza. Ora prima condizione della poesia è l'immagine, è che si vegga. Milna vede l'Angelo in morte: quest'angelo, questo ideale il poeta deve vederlo in vita, e la Sassernò non lo ha veduto. Rilegarlo nell'altro mondo gli è come negare alla terra la poesia, e condannarci a vivere nel fango o nel vuoto. L'autrice non ha saputo appropriarsi il reale, purificarlo, idealizzarlo; il suo *rêve* è rimaso incompiuto,

freddo, confuso: ella è Milna che soffre e languisce, e non sa di che; onde la sua poesia è un lungo e monotono lamento, che non può destare alcuno interesse, perchè privo di contenuto. In fondo alla poesia del Leopardi ci è il nulla; ma esso ha dirimpetto, eterna contraddizione, l'essere: l'immagine egli te la distrugge, ma dopo di avertela mostrata in tutto il rigoglio della vita, e di sotto alla morte ripullula sempre per morire un'altra volta. In fondo a queste poesie ci è il vago, il puro vago, che tende a determinarsi e non può. Ora il vago è quel non so che di tumultuoso nel nostro mondo interiore, prima che ne scintilli la creazione poetica; quell'oscuro movimento o divenire che precede la concezione, e che ne' mediocri non pervenuto mai a maturità si manifesta nel disordine e nella confusione delle idee non abbastanza digeste. Qui è il carattere e l'imperfetto di queste poesie. Vi è un sentimento, che rimane superficiale e monotono, senza alcuna immagine che gli sottostia. Quando l'immagine svanisce, finisce la poesia e Dante pon termine al suo poema: la Sassernò apre il libro, quando Dante lo chiude. Apre il libro, quando il germe non è ancora fecondato; quando il Dio, che si agita in petto del poeta, non è ancora Verbo.

EPISTOLARIO

DI

GIACOMO LEOPARDI.[1]

Chi ha letto le poesie e le prose di Giacomo Leopardi, aprirà con desiderio questo libro, vago di conoscer l' uomo, conosciuto lo scrittore. E troverà quello che lo scrittore dettò aver l'uomo pensato, sentito e fatto: qualità rara, nella quale è posta la verità e la dignità dell' arte. Or questa severa conformità del pensiero e della vita rende difficile, a chi voglia esaminare queste lettere, il separarle dalle altre opere dell' autore. Se non che, leggendo le lettere, ti stringe l'animo tanto privato dolore; leggendo le opere, tu pensi a' dolorosi destini del genere umano, l'anima di un uomo fattasi anima dell' universo. Noi possiamo dunque, lasciando star lo scrittore, affisarci unicamente nell'uomo di tanto straordinaria infelicità, e mostrare in queste lettere il più eloquente comento delle sue scritture, e la materia quasi ancor grezza ch' egli nelle poesie lavorò e condusse a tanta perfezione.

Una raccolta di lettere è come una raccolta di sonetti; difficilmente duriamo a quella lettura continuata,

[1] Nel 1849, pochi mesi dopo l'edizione di Firenze, questo Epistolario fu ristampato a Napoli con una mia prefazione. L'ho riletta, e mi è parsa per alcuni rispetti insufficiente, come quella che considera l'argomento da un lato solo. Ho voluto dunque ritornarvi sopra, e compiere il mio giudizio.

e noi stanca quel passar di cosa in cosa, senza legame di fatti e senza sospensione o interesse di sorta. Ma queste lettere con diletto avido perseguiamo infino alla fine, come quelle che, ordinate per ordine di tempo a consiglio di Pietro Giordani, sono pietoso racconto dei casi della sua vita, e quasi ritratto dell'animo dello scrittore, il quale ansiosamente accompagniamo nella sua dolorosa peregrinazione da Recanati suo paese natio, per varie contrade d'Italia.

Giovanetto, Recanati era per lui la stanza della biblioteca paterna; vi entrò recanatese, ne uscì cittadino del mondo. Chè tale è la scienza, la quale rende l'uomo contemporaneo de' passati e meditativo dell'avvenire, e dà all'anima un occhio che abbraccia l'universo. Ma a Leopardi l'universo fu muto, e la vita senza degno scopo, a cui volger potesse la forza invitta dell'animo; a lui crudele la fortuna e gli uomini. In giovane età vide sparita per sempre la sua giovinezza; visse oscuro, avuto fama ed invidia postuma; ricco e nobile, e patì miseria e disprezzo; e non gli rise mai sguardo di donna, solitario amante di sua mente stessa, a cui ponea nome Silvia, Aspasia, Nerina. Onde con precoce ed amara conoscenza quello che noi stimiamo felicità, reputò illusione ed inganni di fantasia; gli obbietti del nostro desiderio chiamò idoli, ozii le nostre fatiche, e vanità il tutto. Così ei non vide quaggiù cosa alcuna pari al suo animo, che valesse i moti del suo cuore; e più che il dolore, l'inerzia, quasi ruggine, consumò la sua vita; solo, in questo ch' ei chiamava formidabile deserto del mondo. In tanta solitudine la vita diviene un dialogo dell'uomo con la sua anima, e gl'interni colloquii rendon più acerbi ed intensi gli affetti rifuggitisi amaramente nel cuore, poi che loro mancò nutrimento in terra. Tristi colloquii e pur cari, onde l'uomo, suicida

avoltoio, rode perennemente sè stesso, ed accarezza la piaga che lo conduce alla tomba.

Leggete ora le sue lettere. Voi vi troverete questa lamentabile istoria. Prima cagione di dolore è Recanati; l'animo già capace dell' universo sentesi angusto in un oscuro villaggio, crudele al corpo e mortale allo spirito. « La terra è piena di maraviglie, egli scrive al Giordani, ed io di diciotto anni potrei dire: in questa caverna vivrò, e morrò dove son nato! » Allora ei varca col pensiero i confini della sua prigione natia, e con l'occhio fiso in più largo orizzonte, esclama: « Mia patria è l'Italia, per la quale ardo d'amore, ringraziando il cielo di avermi fatto italiano. » E lascia Recanati: e giunto in Roma, il crediamo alfine contento, ed egli pure sel crede. Breve illusione! Roma, Bologna, Milano, Firenze, Napoli sono luoghi diversi, dov' ei s' incontra sempre col medesimo uomo, sè stesso, *suo spietatissimo carnefice.*

Eccolo in Roma: eccogli innanzi altre cose, altri uomini. Leggete ora la prima lettera ch' egli scrive di Roma: « Delle gran cose ch' io vedo non provo il menomo piacere, perchè conosco che sono maravigliose, ma non lo sento; e ti accerto che la moltitudine e la grandezza loro mi è venuta a noia dopo il primo giorno. — Infin dal primo giorno, dice altrove, io sono in braccio di tale e tanta malinconia, che di nuovo non ho altro piacere se non il sonno; non sento più me stesso, e son fatto in tutto e per tutto una statua. — Domandami, ei dice al fratello, se in due settimane, da che sono in Roma, io ho mai goduto pure un momento di piacere fuggitivo, di piacere rubato, preveduto o improvviso, interiore o esteriore, turbolento o pacifico, o vestito sotto qualunque forma. Io ti risponderò in buona coscienza e ti giurerò che da quando misi piede in questa città, mai una

goccia di piacere non è caduta sull' animo mio.» Ma che giova seguire? Basterà solo ch' io dica, come dopo lunga peregrinazione l' infelicissimo desidera, ma era già troppo tardi, quella terra natale, già tanto odiata ed ora odiosa non più che il resto del mondo. Vanamente dunque noi cercheremo in queste lettere descrizioni delle maraviglie della natura e de' costumi degli uomini, che tanto ci allettano nelle scritture di quelli, la cui vita è tutta fuori di loro. Al Leopardi non è dato che rado affisarsi in alcuno spettacolo della natura; nè il fa senza un subito ed angoscioso ritorno sopra sè stesso. Che se fosse stato a lui conceduto di allontanare gli occhi dalla molesta ombra del suo pensiero, e riposarli in alcuna immagine esteriore, già avrebbe egli conseguito quel sospirato obblio di sè stesso, che Manfredi, di cui il Byron sotto la più fantastica forma scrisse un istoria sì vera, indarno dimandò a tutte le forze occulte dell' universo.

Tale è il nodo principale di questa direi quasi tragedia dell'uomo; gli episodii non sono men dolorosi, quasi malinconico suono che accompagni una mesta poesia. Fin dalle prime lettere noi sentiamo la stessa inquietudine del Giordani per la sua salute; e ben tosto l' udiamo lamentarsi di quella miseranda infermità, che nol lasciò più infino alla morte; per modo che la sua vita si può dire con verità essere stata una lunga agonia. Lo stato della salute è il principio consueto di ogni conversare e di ogni lettera; sicchè in tutte quasi queste lettere materia assidua e presente di dolore è il suo male, o piuttosto i suoi mali; che col procedere dell'età par che il malore assaglia altre parti del corpo, e sotto nuove forme gli apprestì nuovi tormenti, cruciandolo massimamente col privarlo de'suoi cari studii e negargli ogni speranza di gloria e di lieto avvenire. Là quale

infermità avvalora quella disposizione di animo, di cui è parlato di sopra: chè a poco a poco l'infermità dell'animo e del corpo diviene un solo soffrire, con qualità comuni ed indivise, e quella finzione che noi chiamiamo metafora, per la quale lo spirito prende faccia visibile, e i corpi son circonfusi di alcunchè di etereo che ce li ruba agli sguardi, diventa in lui una crudele realtà.

E ci è ancora altra materia di dolore. Per uscir di Recanati ei dovè lasciare gli agi della casa paterna e patì il bisogno. Non so se il padre potè aiutarlo e non volle; so bene che per soccorrerlo alquanto attese che il figliolo condotto allo stremo glie ne facesse dimanda. Ma se si può severamente riprendere Monaldo Leopardi, a noi non dà l'animo di usar gravi parole verso il padre di Giacomo, e quanto il figliuolo fu pio, e noi saremo indulgenti. Nè rare son le lettere, nelle quali a'suoi più intimi confessa l'autore le angustie ed i travagli dell'animo per procacciarsi la vita: fastidii e molestie del comun vivere, a cui basta il volgo e di cui non sono pazienti i generosi. La più facile arte è quella di far danari, se mi è lecito di dire volgarmente cosa volgare, e l'aurea mediocrità degli uomini ha a questo una maravigliosa attitudine. E qui vediamo come il povero Leopardi sospirò invano un piccolo posto a Roma per intercessione del Niebhur, desiderò un tenue sussidio dallo Stella in ristoro delle sue fatiche, e dovè annoiarsi fieramente con discepoli dappoco, non capaci d'intenderlo; e come tutt'i suoi amici non poterono in tutta Italia trovare a Giacomo Leopardi altro che una cattedra di storia naturale, la quale non potè pur conseguire.

In tanta materia di dolore vi è qualche cosa pur di sereno in queste lettere, nelle quali quanto calcato è più, tanto si rileva più alteramente l'uomo, maggiore della fortuna. Qualità nobilissima ed antica: in questo fiacco

secolo, non paziente de'mali e non ardito a'rimedii, ammirata più che imitata. La dignità adorna l'infortunio, come della ricchezza e della potenza è ornamento la temperanza. E questa dignità non è posta solo in quella specie di virtù negativa, ch'è detta decoro, ed è quel non chinarsi mai per nessuna cagione ad atto men che nobile e gentile: di che ci è esempio la delicata risposta del Leopardi alle profferte del Colletta, e quella lettera, nella quale domanda quasi la carità al padre suo, alteramente supplichevole. Ma vi è una dignità di altra sorte, e meglio direbbesi magnanimità, la quale è quel tener l'animo sempre alto su'casi umani, e non lasciar che altri abbia la gioia di aver potuto anche un istante turbare la tua serenità. Ed il Leopardi alla ferrea necessità che lo preme soprastà in guisa, che spesso, non che risolversi in vane querele, de'suoi mali non parla altrimenti che filosofando con tranquilla ragione, divenuto egli stesso obbietto di meditazione al suo pensiero. E le invidie e gli odii e le maldicenze e le calunnie e le ingiurie e le malizie e le insidie, e tutto che arma uomo contro uomo non basta a vincere il suo disprezzo, o forse la sua compassione. Vendetta unica ch'è forse lecita all'uomo dabbene, e che fa la disperazione e la rabbia de'suoi nemici, mirarli in faccia e ridere e disprezzarli. «Io non m'inchinerò, egli dice, mai a persona del mondo, e la mia vita sarà un continuo disprezzo di disprezzi e derisione di derisioni.» E altrove, dopo di avere descritto con un'amara freddezza questa guerra infaticata di ciascuno contro ciascuno, beffandosi dei vani sforzi de'suoi nemici, non possibili di giungere alla sua altezza, «io sto qui, egli segue, deriso, sputacchiato, preso a calci da tutti, menando l'intera vita in una stanza, in maniera che se vi penso, mi fa raccapricciare. E tuttavia mi avvezzo a ridere e ci riesco. E nessuno

trionferà di me, finchè non potrà spargermi per la campagna e divertirsi a far volare la mia cenere in aria.»

Ma forse maggior virtù e più difficile ancora è il serbare in mezzo alle calamità il cuor giovane ed affettuoso, veggendo siccome l'avversità suol rendere l'uomo d'indole aspra e quasi selvatica. Ed uomini maligni e senza cuore si finsero un Leopardi misantropo, fiero odiatore e nemico dell'uman genere. Se alcuno tra loro è che possa mai amare, ch'ei legga queste lettere ed amerà il nostro Giacomo: di cui solo conforto fu l'amicizia, non quale se la dipinge il volgo tutta vezzi e complimenti e sorrisi, ma una vita di due anime. Ciò che si desidera più ne' nostri scrittori di lettere, è l'affetto, senza il quale elle non sono che un formulario ipocrita. E qui soprabbonda l'affetto; nè alcuno amato fu mai, come il Leopardi amò: testimonio il Brighenti e il fratello Carlo e la sua Pilla e quella cara anima di Antonietta Tommasini e sopra essi tutti Pietro Giordani. Forse la più cara cosa che di costui ricorderanno i posteri, è l'amicizia straordinaria che lui sommo e famoso legò ad un giovanetto sconosciuto di diciotto anni. Ben fortunato, cui Giacomo degnò di tutta la pienezza del suo amore. Amore inesausto e quasi ideale, bisogno supremo di quel cuore d'angelo, e che solo non lo lasciò mai in tutto nella sua vita. « Amami per Dio, supplica al fratello Carlo; ho bisogno d'amore, amore, amore, fuoco, entusiasmo, vita.» E in verità si può dire che il dolore e l'amore sieno la doppia poesia di queste lettere.

Pochi, specialmente se si misuri col nostro desiderio, son i giudizii che dà il Leopardi delle condizioni del nostro paese in fatto di letteratura e filosofia: così brevi intervalli ha il suo dolore. Il concetto ch'egli ha delle cose è sì alto, che a noi non farà maraviglia se egli ci parrà giudice severissimo, e se più che lodare

quello che abbiamo, egli ci mostra quel che ci manca. Ma non è mio intendimento di esaminare, in che i suoi giudizii si discostano (nè poco, nè in cose di poco momento) dalla scuola purista, ristoratrice de' buoni studi e prima redentrice d' Italia dallo straniero. Anzi, poichè è omai tempo, vo' conchiudere il mio dire, senza far parola di quell' ultima materia delle lettere, che è quasi la parte prosaica e volgare; le imprese letterarie, la stampa delle sue opere, e i consueti uffici e i convenevoli della vita comune, e gli affari e le commissioni particolari, e facezie e scherzi, a cui egli inchinò talora l'animo austero per compiacere al suo Carlo, alla sua Pilla, o al suo fratello Pierfrancesco, tutto vano del suo canonicato. Alcuni schivi avrebbero voluto che questa parte fosse lasciata stare in dimenticanza; ma noi non osiamo biasimare il giudizio o piuttosto l'affetto di Pietro Giordani, che volle tutto raccogliere del suo Leopardi, anche le cose minime di poco pregio: con quella riverenza che l' esule serba e tien caro ogni menomo nulla della sua patria diletta, che non spera più rivedere.

Mostrata la materia di queste lettere, possiamo ora determinarne il valore, e lo faremo in un apposito articolo.

ALLA SUA DONNA

Poesia di GIACOMO LEOPARDI.

—

La poesia italiana in Dante si alzò alla essenza stessa delle cose, non essendo il suo universo che la teologia e la scienza incorporate e visibili, il pensiero fatto arte. A poco a poco la poesia si andò sempre più scostando da quest'altezza, e l'unità dantesca si dissolvea in due estremi indirizzi. Alcuni toglievano dallo universo il pensiero, e cosi astratto lo mettevano in versi; al qual genere appartengono tutte le poesie scritte sopra temi generali, sull'amore, sulla gelosia ecc., come sono le tre sorelle del Pigna; o quelle nelle quali il pensiero si manifesta crudo e grezzo, com'è nelle tragedie del Gravina. E cito il Gravina ed il Pigna, perchè in questi due scrittori, destituiti d'ogni virtù poetica, questa tendenza si mostra chiaramente, e non più o meno dissimulata, come ne' sommi, per esempio nelle sette giornate del Tasso, ammiratore e lodatore del Pigna. Ma in generale i poeti attenendosi al nudo fatto, si gittarono in mezzo agl'interessi e alle passioni e a'casi particolari, amori, battaglie, patria ecc., e perdendo sempre più di vista l'infinito, centro del mondo dantesco, si discese fino alle poesie dette di occasione, fino alle frivolezze arcadiche. Uno de'caratteri più distintivi dell'arte odierna è il ritorno alla grande poesia, la ricostruzione dell'universo dantesco su di altre fondamenta: del qual genere è il Faust ed il Manfredi, moltissime poesie liriche

edesche, e parecchie del Lamartine e dell'Hugo. Ristauratore appo noi della grande poesia è Giacomo Leopardi, la cui lirica nel suo insieme costituisce una rappresentazione compiuta dello universo guardato dalla stessa altezza di Dante. Con questa differenza però: che Dante, dommatico e dottrinale, avea le debite fondamenta a costruire una *epopea;* dove il Leopardi in tanta rovina di principii, con tanto scetticismo nella mente e con tanta fede nel cuore, non potea e non dovea darci che una *lirica,* espressione dell'interna discordia, lamento della morte del mondo poetico, anzi della stessa poesia.

Non ho già in animo di fare un lavoro sulla lirica del Leopardi: chè richiederebbe lunga fatica, forti studi ed omeri da ciò. Vo' solo, come saggio, dire alcuna cosa della sua breve poesia « Alla sua Donna. »

Qualità principale della poesia leopardiana è il significato generale ch'egli ha dato a' suoi sentimenti. Il Betteloni, artefice non volgare di verso, ci ha dato alcune sue ultime poesie, nelle quali non ha saputo uscire dai suoi dolori, ed è rimaso una perduta eco malinconica in mezzo al frastuono sociale, lamento solitario di un'anima inferma in mezzo alla crudele indifferenza degli uomini. Ma nel Leopardi il dolore operò come le passioni in Dante: i quali non rimpiccolirono il mondo nel cerchio angusto de' privati sentimenti, anzi seppero sprigionarsene e contemplarli artisticamente. Così alzando a significazione generale i loro affetti, poterono amendue fondere in una sola personalità ciò che la loro anima avea di più proprio ed intimo e ciò che il concetto ha di più estrinseco ed astratto: nella qual medesimezza è il miracolo dell'arte, ciò che dicesi creazione. Vediamolo in questa poesia.

Gli antichi sentivano che nel petto dell'artista si agita un non so che di divino; e dando estrinsechezza a questa

ignota possanza, generatrice dell'estro o del furore poetico, immaginarono la Musa e il dio de'carmi, Apollo. Era una spiegazione religiosa del fatto poetico, insufficiente ancora la scienza. La mitologia si è dileguata innanzi al pensiero adulto, ed oggi alla musa è succeduto l'ideale, immagine tipica della bellezza, che si risveglia nella esagitata fantasia dell'artista allo spettacolo della creazione; o per parlare con più proprietà, l'ideale è lo stesso reale, la stessa creazione spogliata di ogni sua parte terrea, e fatta un velo trasparente dell'anima o della sua idea informativa. Una volta l'artista ubbidiva a questa *certa idea*, senza averne più che un sentore confuso, oggi affisa in lei lo sguardo, la considera in sè stessa e ne fa obbietto di meditazione; prima era acceso da entusiasmo, da' sacri estri, e vagheggiava la bellezza; oggi fa poesie sulla bellezza, l'amore, l'entusiasmo, il genio, la fantasia ecc. È il poeta che ripiega lo sguardo in sè stesso e si analizza e si spiega, fattosi critico e filosofo.

È inutile mover lamenti sullo stato dell'arte e voler questo o quello; la scienza si è infiltrata nella poesia, nè la si può discacciare, perchè ciò risponde alle presenti condizioni dello spirito umano. Noi non possiamo volger lo sguardo a nessuna cosa sì bella, che tosto fra la nostra ammirazione non s'introduca di soppiatto un: è ragionevole, ed eccoci a vele gonfie in mezzo alla critica ed alla scienza. Vogliamo non solo godere, ma esser conscii del nostro godimento; non solo sentire, ma intendere. La schietta poesia è oggi tanto impossibile quanto la schietta fede; chè come non possiamo parlare di religione senza sentirci assediati da un molestissimo: e se non fosse vero?, così non sentiamo senza filosofare su'nostri sentimenti, non vediamo senza spiegare la nostra visione. Tale è il fatto: che giova ricalcitrare? Quelli che l'hanno con Goethe, Schiller, Byron, Leopardi,

perchè fanno, com'essi dicono, della metafisica in versi, mi hanno ben l'aria di quei preti, che s'incolleriscono contro la filosofia o la ragione, e ripetono a coro: fede, fede. Ohimè! la fede se ne è ita; la poesia è morta. O per dir meglio, la fede e la poesia sono immortali: ciò che è ito via è una particolare loro maniera di essere. La fede oggi spunta dalla convinzione, la poesia scintilla dalla meditazione: non sono morte, sono trasformate. La fede non può più rigettare l'elemento razionale: dee appropriarselo e sottoporselo; dee essere non più il *cieco* fato pagano, ma la provvidenza *intelligente* dei cristiani. La poesia, poichè ella non può fare che il pensiero non le si affacci dinanzi, dee lavorarlo, trasfigurarlo, incorporarselo. La sola quistione seria che dunque rimane in estetica è di determinare fino a qual punto sia ciò riuscito a' sommi: poichè ai mediocri è questo uno scoglio insormontabile.

Finchè vi è una mitologia, il pensiero è persona viva, per esempio l'ideale è la musa. Si è creduto di poter supplire alla mitologia con l'allegoria, alla persona con la personificazione. E se questo nell'infanzia dell'arte non è senza attrattivo, per quella ingenuità amabile, per quello strano miscuglio di reale e fantastico, di antico e moderno, di pagano e cristiano che trovi, per esempio, nelle allegorie del medio evo; nelle imitazioni moderne riesce freddo ed insipido, come nella Enriade del Voltaire. Perocchè quelle vuote personificazioni della discordia, della pazzia, della virtù ecc. che stanno in troppo crudo contrasto con la severa logica e la prosaica precisione di un pensiero adulto e scredente, non sono altro nel fondo che mezzi rettorici, espedienti artificiali per simulare le apparenze di un mondo poetico scomparso.

Nè mi pare che a vincere la difficoltà basti ornare il pensiero d'immagini, di metafore, di paragoni: sempre

ci rimane al disotto qualche cosa di prosaico che resiste, il pensiero come pensiero: voi l'avete ornato, non l'avete trasformato. Certo è difficile trovare un poeta, che più di Dante abbia saputo abbellire il pensiero; novità d'immagini e di paragoni, vivacità di metafore, audacia di traslati, tutto ha messo in opera: diresti ch'egli pensi con l'immaginazione. E nondimeno perchè sotto a tanto splendore di stile resta pur sempre nella sua integrità l'elemento scientifico, voi non potete senza deliberato proposito rassegnarvi a leggere i suoi ragionamenti in versi.

Che si ha dunque a fare? La mitologia è morta; e voi se vi ci ostinate non riuscirete a darle che una vita fattizia: se volete parlarmi dell'ideale, che cosa sostituirete alla musa? E se voi lasciate per disperato l'ideale nella sua natura scientifica, per voi non è più una dea, una creatura, ma un pensiero; invano mi adopererete i più splendidi colori: la vostra poesia rimarrà una prosa in veste poetica.

I poeti moderni si sono posti nel vero. Venuto meno il mondo delle immagini, rimane il sentimento: onde quella tendenza spirituale insieme e sentimentale che qualifica l'arte moderna. E dico tendenza, perchè non voglio portare quest'opinione fino alla pendanteria, affermando ciò in modo assoluto, senza tener conto di tutte le varietà e gradazioni: che è il difetto di Schlegel. L'ideale non è più la musa; non più una dea, non una persona: che cosa è? Una forma incerta che fluttua nella fantasia; che comparsa appena, si dilegua, ma lasciando orme profonde nel vostro cuore; una voce armoniosa che non giunge più all'orecchio, ma che suona ancora nell'anima. Ne addurrò ad esempio gli *Ideali* di Schiller. Egli lamenta la sua giovinezza spenta, l'ideale fuggitogli per sempre dinanzi, e con esso

tante nobili fantasie, tanti dolori, tante gioie, tutto l' universo. Nonpertanto egli è ancora capace di conforto; il suo cuore è aperto alle care gioie dell' amicizia ed un avvenire gli trema ancora dinanzi. Quindi egli può essere eloquente nel suo dolore e rifare la sua giovinezza, il suo ideale, come rimembranze. La sua fantasia si caccia indietro nel passato, lo fa rivivere nella memoria e lo ha innanzi come cosa presente. Ed ecco l'ideale scomparso ricomparire, più caro ancora, perchè accompagnato col sentimento di averlo perduto: è la voluttà del passato confusa con la malinconia del presente. Il Leopardi nel suo risorgimento canta:

« Meco ritorna a vivere
La pioggia, il bosco, il monte;
Parla al mio core il fonte,
Meco favella il mar. »

Questo momento labile di gioia, così raro per l' infortunato recanatese, che egli canta con una dolcezza metastasiana, è tutto un passato delizioso per Schiller, che ha ancora la forza di evocarlo e rappresentarselo innanzi alla fantasia. « Come una volta Pigmalione[1] con

[1] Wie einst mit flehendem Verlangen
Pigmalion den Stein umschloss,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoss,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu athmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust,
Und theilend meine Flammentriebe
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuss der Liebe;
Und meines Herzens Klang verstand;
Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Wiederhall.

supplichevole desiderio abbracciava la pietra, infino a che nelle fredde guance del marmo fiammeggiò il sentimento; così con giovanile ardore io stringeva la natura tra le amorose braccia, insino a che ella cominciò a respirare, a incalorire sul mio trepido petto, ed accesa della stessa mia fiamma la Mutola ebbe la parola, mi rese il bacio dell'amore, ed intese il palpito del mio cuore: ecco vivermi intorno l'albero, la rosa, e cantare la cascata dell'onda argentina; anche l'inanimato acquistava senso, quasi eco della mia vita.» E segue descrivendo in magnifici versi una vita poetica, di cui rimpiange la perdita: « Spenti sono[1] i chiari soli, che illuminavano il sentiero della mia giovinezza, vanirono gl'*ideali* che un dì m'inebbriavano il cuore, mancata è la dolce fede negli esseri generati dalla mia visione, fatto rozza realtà ciò ch'era sì bello, tanto divino.»

Questa poesia è dunque un lamento della morte delle immagini di cui non rimane che la mesta ricordanza. Ma se la visione è svanita, sopravvive il sentimento che essa ha prodotto.

. . . . . . e ancor mi distilla
Nel cor lo dolce che nacque da essa »

Cosa notabile; spesso i poeti moderni non parlano della poesia che con malinconico desiderio, rammentando sospirosi gli andati tempi delle illusioni e delle

[1] Erloschen sind die haiter Sonnen,
Die meiner lugend Pfad erhellt,
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunk' ne Herz geschwellt,
Er ist dahin der süsse Glaube
An Wesen, die mein Traum gebar,
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.

fantasie nel mondo e nella loro vita. In questa stessa poesia esclama Schiller:

Di eternità sul mare
Si affrettan già le tue onde spietate,
Tempo dorato di mia scorsa etate!

È noto che questo sentimento è l'anima della poesia leopardiana. Al grande Italiano non resta della poesia, che solo la *rimembranza acerba*, e la piange morta nella sua vita, morta nel mondo. Tutto ciò che fa palpitare il cuore umano è per lui illusione, inganno *aperto e noto*, menzogna della natura; e nondimeno egli corre appresso a quest'inganni e li cerca e se ne consola: la poesia morta nella sua mente vive ancora nel suo cuore: diresti che la sua anima sia partita in due, scissione profonda la cui espressione è il dolore. L'ideale brilla innanzi alla sua fantasia e commove il suo cuore; ma non sì tosto vi si abbandona e vi si obblia, che la voce della ragione o del vero lo trae dalla sua estasi e gli risponde: quello che vagheggia la tua fantasia è una larva; quello che commove il tuo cuore è una illusione. Nondimeno il Leopardi rimane sempre poeta; il credente in lui vince lo scettico; la poesia scacciata dalla scienza trova un asilo nel suo cuore. Nè mai l'immagine muore: si dilegua innanzi al vero e risorge più bella di sotto alla morte, risorge per morire un'altra volta, vicenda perpetua di creazione e distruzione; il mistero della poesia leopardiana è il mistero della natura:

Che per uccider partorisce e nutre.

Il che è un'ironia che non ha niente di beffardo o di satanico, un'ironia dolorosa, accompagnata nel poeta col sentimento della propria infelicità e della infelicità del genere umano.

L'immagine ed il pensiero, elementi di ogni poesia, sono qui dunque scissi, distruggentisi a vicenda, in contraddizione, e forse non ci è alcuna poesia moderna nella quale si riveli con coscienza tanto profonda questa sociale infermità che travaglia le presenti generazioni. Nella poesia leopardiana non solo vi è la contraddizione, ma l'angoscioso sentimento di essa contraddizione.

Questo concetto che il Leopardi avea dell'universo, i diversi aspetti sotto i quali si mostra questa lotta, il prevalere ora dell'immagine, ora del pensiero, e le diverse gradazioni del sentimento determinano il significato, il valore, la varietà della sua lirica.

L'immagine talora egli te la colloca nel passato e vi gitta su il malinconico sguardo del disinganno, come nella Silvia o nell'Aspasia; talora la fa germinare e fiorire nel seno stesso della morte, come nel suo capolavoro, il Consalvo; alcuna volta è una fuggevole apparizione, da cui il poeta si gitta nel campo della riflessione, come nella Ginestra. Ma quali si sieno queste gradazioni, certo è che l'immagine non solo non è sbandita dalla poesia leopardiana, ma n'è la condizione, parte integrale del tutto: toglietela e la sua poesia non avrà più significato. L'immagine ci sta, e ci sta nel senso moderno; il poeta te la sa cogliere nel seno stesso della realtà. Così che cosa è l'ideale per lui? Schiller ha distrutto la sua personalità, la sua unità; il suo ideale non è più una creatura, ma i tipi, gli esemplari poetici: è il grave linguaggio del vero succeduto alle antiche fantasie; le forze naturali succedute alle pagane divinità; il sole di Galileo che ha spodestato Apollo. Il Leopardi te lo rifà persona, il suo ideale è una donna; ricomparisce l'antica poesia in tutta la sua possanza, ma fatta moderna. In effetti questa donna non è già la

Musa, e neppure una personificazione artificiale. È una creatura, che tutti conoscono, che tutti hanno avuto talora avanti alla fantasia, che spesso ci fa battere il cuore. Non è uomo che, massime nella sua giovinezza, non si sia veduto comparire in certi momenti ineffabili di estasi una donna fantastica ornata di tutta la bellezza a cui la sua immaginazione abbia saputo alzarsi. E l'ha vagheggiata lungamente, accarezzata ne'suoi sogni, desiderata: e poi quanto più invocata, tanto più ritrosa, infino a che succedendo la prosa della vita a poco a poco si dilegua, lamentata con desiderio da pochi, dimenticata da' più. Ecco la donna del Leopardi; ecco il suo ideale vivente in mezzo alla realtà, una poesia dell'anima che è ad un tempo storia.

Ma come comparisce l'immagine, ed ecco scoppia la contraddizione. Non è un'anima tutta poetica, che si abbandona alla contemplazione e s'innebria di voluttà; è il poeta moderno, il moderno Amleto in cui il pensiero agghiaccia ogni bellezza, avvelena ogni godimento. Già ne'suoi primi anni, come l'umanità ne'suoi primi tempi, egli credette a questa donna, e sperò di mirarla viva in terra; ora il senso del reale ha occupato il suo animo, e dopo lunga esperienza e spessi disinganni, l'arido vero ha spento in lui ogni fede. La fantasia ha creata questa donna; il pensiero l'ha distrutta.

Qual'è il sentimento che nasce da questa contraddizione, da questa discordia dell'ideale e del reale? Finchè il Leopardi rimane poeta, può ritirare lo sguardo dalla ruvida realtà e riposarlo nella dorata regione dei sogni. Ben la voce sconsolata del vero gli ripete: cotesti sono sogni; pure ne riceve conforto;

..... che dell'imago,
Poi che del ver mi è tolto, assai mi appago.

Conservare ancora tanta virtù di fantasia ch'ei possa formarsi un mondo di vaghe immagini, ancorchè sappia che la natura discordi da esse;[1] conservare ancora un cuore che viva, ancorchè sappia che tutto ciò per cui ci commoviamo è vanità ed ombra; potere insomma conservare il caro dono della poesia in tanta sua miseria; questo egli chiama il suo risorgimento, la sua felicità:

Mancano, il sento, all'anima
Alta gentile e pura,
Il fato e la natura,
Il mondo e la beltà.
Ma se tu vivi, o misero,
Se non concedi al fato,
Non chiamerò spietato,
Chi lo spirar mi dà.

Rari intervalli! Il più spesso quelle immagini vaniscono innanzi alla *vista impura dell' infausta verità* ed il poeta rimane solo e desolato *col suo pensiero,* col suo scetticismo. Questo sentimento di sconforto che domina nelle sue poesie, si manifesta in diverse forme; ora vivace dolore, ora dolce mestizia, ora ultima disperazione, ora ironica calma. Per ben giudicare di una poesia del Leopardi è necessario avere innanzi non solo il concetto generale della sua lirica, ma la situazione speciale nella quale questo concetto s'incarna, questa unità si differenzia, questo ideale si realizza.

Il suo ideale è una donna. La vede egli? La vagheggia? Se così fosse, avremmo la stessa situazione del Risorgimento. Questa donna non è reale, è vero; ma che importa? egli può figurarsela alla fantasia, può vivere di poesia ed è contento. Ma no: è già tempo

[1] Dalle mie vaghe immagini
So ben ch'ella discorda:
So che natura è sorda,
Che miserar non sa.

ch'ella gli *nasconde il suo viso,* apparendogli solo alcuna volta nel sonno o nel riso de' campi, immagine fuggevole. È in lui morta ogni speranza non pur di vederla viva, ma di contemplarla in ispirito; gli viene meno la realtà e la poesia. A Schiller rimane pure alcuna consolazione, il dolore del Leopardi è senza conforto. Pure finchè il dolore può sgorgare con impeto dall'animo infiammato, questa virtù del pianto e delle querele rivela un cuore ancor vivo.

Pur di quel pianto origine
Era l'antico affetto:
Nell'intimo del petto
Ancor viveva il cor.

Ma qui il sentimento del poeta è un dolore stanco, ineloquente.

E di più far lamento
Valor non mi restò!

Adunque in questa poesia non può prevalere nè la rappresentazione, nè il sentimento. Da una parte il poeta non ha più innanzi l'immagine della donna; non può rappresentarla; rimane per lui un fantasma confuso, che non può a sua voglia rivocare alla mente. Da altra parte non gli resta pur valore di querelarsene; contempla il suo fato senza sdegno, senza pianto. Ha veduto, ha pianto; non vede più, non piange più. L'immagine e il sentimento trapariscono in questa canzone come un passato scomparso per sempre. Schiller può almeno ricordarlo, dipingerlo, lamentarlo; nella sua bella poesia l'immagine fuggita ritorna alla sua memoria; il sentimento prorompe al di fuori liberamente.

Non rappresentazione, non sentimento: nel suo animo vacuo è una calma, che non è serenità, ma stanchezza. Nell'umanità come in ciascun uomo, quando

tacciono le immagini e le passioni, sottentra la riflessione. Nel Leopardi il pensiero avvelena tutte le gioie della vita, e ci sono momenti ne' quali occupa esso solo l'animo, spogliato l'universo di ogni bellezza, di ogni affetto: vedetelo nelle sue prose, aride come l'ignudo vero che ivi regna solo.

Non vede l'immagine, non ha più virtù di dolerse e. Egli adunque è in tale stato dell'animo, che può filosofare sulla sua donna, farne obbietto di meditazione. Che cosa è ella? dov'è? la vedrò mai? Rassomiglia colui che raccolto in sè dopo le tempeste della vita, considera con inquieta curiosità quel mondo che gli è stato cagione di tanti dolori, di tante gioie, contemplatore pacato di ciò che lo turbava innanzi, eppure scontento della presente tranquillità, desideroso senza speranza di quelle agitazioni. L'autore adunque in luogo di rappresentarsi alla fantasia la sparita immagine, medita sulla sua natura; e nondimeno la situazione non diviene prosaica, egli rimane poeta. Là dove si stende la scienza, se ne ritira la poesia, il vero tarpa le ali all'immaginazione. Ma l'universo del Leopardi è un mistero doloroso, ed il suo ideale, la sua donna è fuori de'termini della scienza nel cielo de'poeti, anch'essa un mistero, a cui non basta l'intelligenza; e dove l'intelligenza è muta, spazia la fantasia. Il Leopardi rassomiglia a' filosofi primitivi, che contemplano l'enigma della vita con anima di poeta, chiamando spiegazione filosofica quello che è ipotesi poetica: ciò che allora dicesi scienza, è religione e poesia. Il mondo dommatico dissoluto dallo scetticismo, la vita ritorna un enigma: non ci è più scienziato e ignorante, il più dotto filosofo ne sa, quanto il pastore errante di Arabia; la scienza ridiventa poesia: il mondo ricade in balia della immaginazione maravigliata, curiosa. Il Leopardi

innanzi al mistero impenetrabile alla sua ragione si abbandona a tutte le ipotesi, a tutti i sogni della fantasia; e cerca la sua donna nell'età dell'oro o nell'età avvenire, e tra le idee di Platone e ne' mondi celesti. Questa sola differenza è fra il contemplatore moderno e gli antichi; che quelli immaginavano un mondo invisibile per ispiegare il visibile e se ne appagava la loro ragione ancora fanciulla; costui erra negli spazi infiniti della fantasia senza trovar mai riposo, senza risolvere l'enigma: egli sogna e sa che sogna; questa coscienza è l'avoltoio che lo rode: gli antichi trasformavano i loro sogni in religione e vi si acquetavano; egli rimane scettico ed alza il grido straziante:

. . . . Arcano è tutto
Fuorchè il nostro dolor.

La sua donna, il suo ideale rimane un mistero: l'ha veduta, l'ha lamentata; ora si sforza di comprenderla, e non gli vien fatto. Tutte le facoltà della sua anima restano inappagate, la fantasia che non sa più serbare l'*alta specie;* il cuore che non sa più espandersi al di fuori; la mente che non può addentrarsi in quel mistero: onde nasce quel senso profondo di tristezza che forma il principale attrattivo della poesia leopardiana, il desiderio ripullulante sempre e non placato mai.

Il qual sentimento è inacerbito dalla rimembranza. Le speranze e le illusioni del passato rendono più amaro il disinganno. Nè il passato muore tutto. L'immagine non è al tutto spenta; ricomparisce alcuna volta e non può rattenerla. Il sentimento non è al tutto inaridito; l cuore pur talora gli batte, e muore subitamente.

Voi vedete in tanta semplicità di concetto quanta varietà di gradazioni, quanta ricchezza di particolari! Ciascuna strofa riproduce una parte della situazione. Nella

prima e l'ultima è, più che un ragionamento, un fantasticare intorno alla sede ed alla natura del suo ideale. In mezzo vi gitta tutte le sue impressioni: dapprima l'acerba certezza di non poterla mai vedere in terra, contrapposta alle fallaci illusioni della sua giovinezza; poi dalla sua miseria si allarga all'infelicità del genere umano, a cui è negata la sua vista; indi con malinconico ritorno sopra sè stesso assapora la voluttà di vedersela pur talora innanzi, congiunta con l'angoscia del suo subito sparire. Così il concetto si svolge naturalmente nelle sue parti. Nè basta. La parola traduce infedelmente il pensiero, costretta di esprimere a spizzico ed a bocconi ciò che nell'anima è uno. Nella parola la vita si dissolve, s'incadaverisce; hai le membra, non la persona. Tale è lo scoglio in cui rompono gl'ingegni mediocri, i quali sanno analizzare, decomporre il pensiero ne' suoi elementi, non afferrarlo nella sua vivente unità. La poesia principalmente è essa medesima la vita; e se il poeta non fa che rappresentarne singole parti, me l'annichila. Proprio del grande ingegno, che dicesi genio, è il riprodurre in ciascuna parte con idee accessorie il rimanente, di modo che avanti al lettore stia sempre la persona intera con l'attenzione più particolarmente rivolta a questa o quella parte. Qualità mirabile del Leopardi, nel quale non so, se fu maggiore l'intelletto o la ragione, preciso nell'analisi, potentissimo nella sintesi. Sotto alla sua penna spesso in grazia di una particella o di un epiteto tu vedi un frammento ricongiungersi d'improvviso al suo tutto, dal quale pareva distaccarsi. Se qui ciascuna strofa non dovesse rappresentare che una parte della situazione, ciò che i pedanti chiamano ordine, avresti un tutto disgregato: cosa tollerabile forse in certe scienze, assurda in poesia. Ma qui i diversi periodi di ogni strofa sono

per modo concreati, che mentre una parte sta di prospetto, il resto le si annoda attorno in frasi episòdiche, in proposizioni incidenti, in avverbi ed aggiunti: allato ad una parte comparisce la situazione tutta intera: immagine, pensiero e sentimento si ridestano a vicenda, eco l'uno dell'altro, com'è la vita, com'è l'anima nella sua verità. Prendiamo ad esempio la prima strofa. Dove sei tu? forse fosti nell'età dell'oro? forse sarai nell'età avvenire? ecco l'idea principale: innanzi al mistero il poeta fantastica. Ma allato a questa vi sta come incidente il sentimento che la sua donna gl'ispira, e l'immagine di lei che gli scuote il core nel sonno o nei campi; non hai frammenti, hai già tutta innanzi la situazione.

Cara beltà che amore
Lungi m'ispiri o nascondendo il viso,
Fuor se nel sonno il core
Ombra diva mi scuoti,
O ne' campi ove splenda
Più vago il giorno e di natura il riso:
Forse tu l'innocente
Secol beasti, che dall'oro ha nome,
O leve intra la gente
Anima voli? o te la sorte avara,
Che a noi t'ascose, agli avvenir prepara?

Ciò che in questa strofa è incidente, diviene parte principale appresso, come *nascondendo il viso* nella seconda, e l'apparizione della immagine ne' campi nella quarta. Così ogni strofa è ricchissima di particolari che vi stanno condensati, ma senza intoppo ed intrico, con naturale distribuzione, con quella pienezza che simula il rigoglio della vita.

L'interesse in questa poesia nasce tutto dalle cose: non ti accorgi di alcuno artificio di stile. La situazione è sì nuova e sì ricca e ne sgorga tant'abbondanza di pensieri e di sentimenti, che basta a tener viva l'attenzione

senza che ci sia bisogno di assottigliarli, di ornarli. Oggi che tanti pensieri e immagini pel lungo uso sono invecchiate, non si può dir cose comunali semplicemente, senza pericolo di addormentare il lettore. Quindi lo studio delle parole, il cumulo delle metafore, il rimbombo de'suoni, la sottigliezza ne'concetti, lo strano nelle immagini, il raffinato ne' sentimenti: palliativi della volgarità. Il Leopardi ha potuto ricondurre la poesia alla prisca semplicità, alla verità della natura, ringiovanendo, riverginando l'universo poetico. Dice cose peregrine, ignude di ogni ornamento estrinseco, belle di sè sole: non trovi qui paragoni o metafore, non modi inconsueti, che attirino l'attenzione al di fuori; hai innanzi viva l'immagine; dimentichi la parola.

Ecco i primi due versi:

Cara beltà che amore
Lungi m' ispiri o nascondendo il viso.

Qui niente è nelle frasi che fermi l'attenzione, la quale rimane *unicamente* e perciò gagliardamente allettata dalla novità del pensiero, da quel non so che di misterioso che ti presenta una donna, la quale ispira amore, lontana, o non veduta. Dalle prime parole il poeta s'insignorisce dell'anima tua e la forza a seguirlo. In che è posto ciò che dicesi la casta trasparenza del suo stile: la parola non è per lui altro che un istrumento, ch'egli maneggia maestrevolmente, divenuta mezzo diafano entro il quale si riflette il pensiero in tutta la sua limpidezza ed evidenza.

Tanti pensieri e sentimenti si succedono con grata abbondanza, ma senza sviluppo, onde nasce il colorito severo e sobrio di questa poesia. Dee il poeta parlarti dell'immagine? Si contenta di dire: *cara beltà:* non una parola mai che ti mostri uno sforzo, una intenzione

di dipingerla più particolarmente. Dee esprimere il dolore della perduta giovinezza? Udite con quanta semplicità e brevità:

Ed io seggo e mi lagno
Del giovanile error che m' abbandona.

Dee esprimere il risorgimento del suo cuore, quando gli si affaccia al pensiero la sua donna? Udite:

. . . . Di te pensando
A palpitar mi sveglio.

Onde nasce quest' apparente aridità? A palpitar mi sveglio! Ma Schiller, quando pensa al suo passato, sente rinfiammarsi il cuore o si abbandona all' onda de' suoi pensieri e ridà vita al suo ideale; nella sua poesia si lamenta che l'ideale lo abbandona, e nondimeno lo riafferra e lo rattiene con la sua immaginazione: onde il suo stile pittoresco, vivace, copioso. Altro è qui lo stile, perchè altra è la situazione. Il poeta passa di cosa in cosa, senza che niente valga a scuoterlo, a tirarlo a sè, sì ch'egli vi si riposi e vi si addentri. Parla della sua immagine, ma quell'immagine non può più figurarsela; parla del suo dolore, ma quel dolore non può più disfogarlo; parla del suo risorgimento, e non può goderne, e non può descriverlo: il suo cuore riman chiuso, nella sua anima è appena un fievole eco della vita esteriore. Questo stile così schivo, così severo lo diresti didattico, se non vi alitasse per entro un'insanabile malinconia. La coscienza del presente gli turba tutte le gioie, s'introduce inosservata in tutti i suoi pensieri.

Arrechiamone qualche esempio:

. . . . Già sul novello
Aprir di mia giornata incerta e bruna
Te viatrice in questo arido suolo
Io mi pensai.

Vuol parlare della sua credenza giovanile, quando sperava di poter riscontrare in terra la donna della sua fantasia. Abbattendosi col pensiero in quei tempi felici, egli non vi si abbandona, non vi s'inebria, come fa Schiller, anzi li rappresenta aridamente « *sul novello aprire — te viatrice — mi pensai;* ed invece congiunge col passato il presente, e questo accompagna di sconsolati epiteti *giornata incerta e bruna — arido suolo:* è il presente che gli sta inesorabile davanti e gli toglie ogni dolcezza del passato. Nè sì tosto dice « a palpitar mi sveglio » che in luogo di fermarsi con compiacenza su quel fuggitivo momento di gioia, il presente lo incalza, e lo interrompe, e n'esce quel grido di desiderio impotente.

. . . . E potess' io
Nel secol tristo e in questo aer nefando
L' alta specie serbar.

Quanta melanconia in quell' agricoltore che fatica e canta e lui che siede e si lagna! Quanto strazio in quell'*omai,* che ti fa trasparire nel passato successive illusioni distrutte e rinascenti, ora mancate per sempre.

Viva mirarti *omai*
Nulla speme m' avanza.

Quant' amarezza di contrasto fra la vaga stella ove contempla la sua donna e la terra ove dimora egli:

O s' altra terra ne' superni giri
Tra' mondi innumerabili t' accoglie,
E più vaga del sol prossima stella
T' irraggia e più benigno etere spiri:
Di qua dove son gli anni infausti e brevi,
Questo d' ignoto amante inno ricevi.

È una tristezza plumbea, ritirata in sè stessa senza espansione, senza eloquenza; una delle tante facce che prende la malinconia della lirica Leopardiana. E siccome

nel dolore dell'individuo è qui inchiuso un sentimento più generale, siccome questo contrasto fra l'ideale ed il reale è una delle tante forme sotto le quali si presenta l'enigma della vita; lo scopo di questa poesia non è di destar la nostra compassione pei mali di un uomo, poniamo grandissimi, ma di renderci tristamente meditativi delle umane sorti. Vi trovi il problema dell' universo posto e non risoluto, con la coscienza di non poterlo mai risolvere: vi trovi il sentimento del bello, del vero, del giusto, di tutto ciò che chiamiamo ideale con la coscienza di una realtà tanto discorde: e noi meditiamo e sospiriamo. È una poesia, che come le altre del Leopardi, non s' indrizza certo a lettori volgari e distratti: ella richiede anime raccolte e pensose per le quali il mondo è cosa seria, e che tremano e si agitano innanzi al mistero della vita. L' anima del Leopardi è profondamente religiosa, avida di un ordine di cose divino e morale, che gli sta improntato nel cuore e di cui non vede orma in terra. Quell'ideale, quella donna, ch'egli non trova quaggiù, che cercava nelle stelle o tra le eterne idee, egli l'avea nel suo cuore, il più bel tempio che Iddio abbia avuto mai. Ma l' uomo non basta a sè stesso, ed ha bisogno che qualche cosa risponda al suo concetto, ed egli non la trovò: sicchè gli parve che Dio e virtù fossero mere parole, vuoti concetti della mente senza riscontro nella realtà. Sente Dio in sè e lo nega nel mondo; ama tanto la virtù e la crede un'illusione; è così caldo di libertà e la chiama un sogno; miserabile contraddizione ond'è uscita una poesia unica, immagine dantesca di un'età ferrea nella quale, oppressi da mali incomportabili, l'avvenire ci si oscurò dinanzi e perdemmo ogni fede, ogni speranza d'una breve età che sarebbe dimenticata nell'immensa storia umana, se non vivesse immortale in queste poesie.

SCHOPENHAUER E LEOPARDI.

Dialogo tra A e D.[1]

D. Fino a Zurigo?

A. Che volete! Si viaggia per acquistare idee.

D. Sì che a quest'ora devi averne piene le tasche.

A. Vuoi dire i taccuini. Eccone qui uno ancor tutto bianco, che m'aiuterai a riempiere. Cosa sono questi libri?

D. Arturo Schopenhauer.

A. Chi è costui?

D. Il filosofo dell'avvenire. In Germania ci sono i grandi uomini del presente e i grandi uomini dell'avvenire, gl'incompresi. Fra questi è Schopenhauer.

A. Non ho mai inteso questo nome.

D. Lo intenderanno i tuoi nipoti. La verità cammina a piè zoppo, ma pur giunge.

A. E tu studii tutta questa roba?

D. Da tre mesi, mio caro. Ho promesso un articolo alla *Rivista Contemporanea.*

A. E per un articolo studii tre mesi? Sei troppo semplice. Più studii un autore e più ti s'intenebra. E fosse qualcosa di sodo! Un trattato di filosofia!

D. Dispregi la filosofia.

A. Un giorno ebbi anch'io un certo ticchio. Studiai

[1] Tutto quello che *D.* dice di Schopenhauer, opinioni, invettive, argomenti, paragoni, fino ne' più minuti particolari, è tolto scrupolosamente dalle sue opere: per brevità si appongono citazioni solo nei punti più importanti.

filosofia, poesia, storia; mi pareva che ad esser Platone bastasse impararlo a mente; feci inni, novelle, dissertazioni; mi si batterono parecchie volte le mani; credevo di divenire un Cantù o per lo meno un Prati. Ma un bel dì che mi sfiatavo a dimostrare l'idea, quel brutto ceffo di Campagna,[1] già qui nessuno ci sente, mi fece una contro-dimostrazione. E quando vidi per terra, miserabile vista! la mia con tante cure coltivata barba, parvemi che insieme con i peli si dileguassero ad una ad una tutte le mie idee. Miracolose forbici che operarono la mia conversione. Ero un ragazzo; divenni un uomo. Alla filosofia non ci credo più, e mi son fatto astronomo. De Gasparis l'ha indovinata: cavaliere, professore, e quattrini assai. Parliamo delle stelle, e lasciamo stare la terra. La filosofia mena diritto un galantuomo a farsi impiccare.

D. Sicchè alla filosofia ci credono i ragazzi.

A. I ragazzi ed i pazzi. Come oggi ridiamo delle puerili spiegazioni che gli antichi filosofi davano del mondo, così rideranno i posteri di tutto questo fracasso che si fa attorno all'idea. La teologia e la filosofia sono destinate a sparire innanzi al progresso delle scienze naturali, com'è sparita l'astrologia, la magia, ecc. Più s'avanza l'osservazione, e più si restringe il cerchio della speculazione. Molte cose appartenevano alla teologia ed alla filosofia, che ora appartengono alla fisica, alla chimica, all'astronomia, alle matematiche. Il sole un giorno era Apollo, e faceva parte della mitologia; poi con Pitagora entrò in filosofia, e diventò musico e ballerino. Un buon telescopio ha posto fine a tutte queste sciocchezze. Quando una cosa io non la so, in luogo di

[1] Famoso birro del governo borbonico. Il dialogo è scritto a Zurigo il 1858. D. è l'autore. A è un suo antico discepolo che viene da Napoli.

almanaccare e stillarmi il cervello, in luogo di spiegare un mistero con altri misteri più tenebrosi, teologici o filosofici, io dico alla buona, non la so. Se tutto il tempo che si è perduto in queste fantasie si fosse speso a coltivar le scienze naturali, saremmo più innanzi. Sei divenuto pensoso.

D. Eppure questo secolo cominciò con tanta fede, con tanto fervore; appena è varcata la metà, e la più parte pensano come te.

A. Segno che facciamo senno. Mi viene a ridere quando penso a tutti quei professoroni con i loro sistemi. Due buone cannonate hanno fatto fuggire le idee. Chi vuoi che ci creda più? Per me, quando nomino l'idea, mi par di vedere Campagna con le forbici. È stata una rivoluzione di professori e di scolari. Chi vuoi che creda più a' professori? E vedi un po'. Le idee ci hanno piantato e si sono messe a'servigi de'vincitori, che le fanno sbucar fuori, questa o quella, secondo che loro torna. Si fa guerra alla Russia, ed ecco uscir fuori la civiltà. Si fa un colpo di Stato, ed il progresso lo copre della sua ombra. Si fa la caccia agli emigrati, ed ecco l'ordine che ti saluta. Siamo burattini fatti ballare a grado altrui, e, vedi ironia! in nome delle idee difese, messe su da noi stessi. Qual credito possono avere più queste idee, una volta sì belle, ora fatte vecchie e mezzane?

D. Arturo Schopenhauer è proprio il fatto tuo.

A. Ancora con questo Arturo Schopenhauer! Ti ho detto già in qual conto ho filosofi e filosofie. L'idea non me la fa più.

D. Ma Schopenhauer è nemico dell'idea.

A. Una filosofia senza l'idea. Mi pare impossibile. Comincio a stimare Schopenhauer.

D. Non solo; ma è d'accordo con te in molte cose; così la filosofia secondo lui, non si dee occupare di quello

che è al di là dell'esperienza, come che cosa è il mondo, onde viene, dove va, ecc. La sua materia non è il *che*, ma il *come:* quello solo è conoscibile che è osservabile.

A. Bravo, S. Tommaso. Vedere e toccare. Siamo già in piena storia naturale. Ma Dio, con qual teloscopio osserverà Dio?

D. Ma Dio va con tutte le cose che sono fuori dell'esperienza. Schopenhauer dice: ragioniamo sulle cose di cui possiamo avere esperienza, e tutto il resto lasciamolo in pace; che è un perder tempo. Prudhon è anche di quest' avviso.

A. Bravissimo. Così staremo in pace co' preti. La filosofia dopo tante millanterie batte in ritirata. Cosa è il mondo, onde viene, dove va, ce lo diranno i preti. Il giorno che i filosofi sottoscriveranno quest'atto di abdicazione, vorrà essere una gran festa a Roma. Bene sta. Lasciamo che il padre Curci ci spieghi il catechismo, e noi occupiamoci di fisica, di chimica, d'astronomia: che non si corre pericolo. Schopenhauer comincia a piacermi.

D. Poichè debbo fare l'articolo, e dobbiamo pur chiacchierare di qualche cosa, ti voglio esporre il sistema di Schopenhauer.

A. Caro mio, tu mi tenti. Infine è una filosofia. E ti vo' fare un' osservazione. Tutti questi filosofi moderni s'accapigliano, si fanno il viso dell'arme, ma in sostanza s'accordano in certe massime che odorano di patibolo. Robespierre, o chi altro, scoperse il segreto con la sua dea Ragione. Hanno fatto della Ragione una specie di governatore: la Ragione governa il mondo. Questa è la mala radice da cui è germogliata la teorica del progresso, il mondo divinizzato, il trionfo dell'idea, il tutto per lo meglio del dottor Pangloss, l'inviolabilità e la dignità umana, la libertà e simili

spaventi. E dire ch'io ho creduto a tutto questo, e sono stato lì lì per metterci la pelle. Dimenticavo la teorica del sacrificio e come qualmente l'individuo deve lasciarsi ammazzare a maggior gloria e prosperità della specie. Spremi, spremi, e dimmi se non è questo il succo di tutte le filosofie moderne. Chi te lo dice sfacciatamente; chi ti adduce de' temperamenti; chi vien fuori con l'ente possibile, chi con l'ente creato, chi con l'ente logico, chi con l'intuizione, chi con la dimostrazione, chi col processo dialettico; l'uno è ontologo e l'altro è psicologo; questi è realista, quegli è idealista; signori filosofi, guardatevi pure in cagnesco, ma non mi ci cogliete: siete tutti d'una pasta.

D. E non vedi che questo è appunto il maggior titolo di lode che dar si possa al nostro secolo, questa unanimità di dottrina sotto la corteccia di tante differenze, professata da filosofi, rappresentata dall' arte, infiltratasi nella scienza, entrata nella storia, attestata dal martirio, sicchè è divenuta in certo modo la religione, la fede, il carattere, e, direi, l'anima del nostro tempo? I posteri non potranno ricusare ammirazione ad un secolo che ha professata una filosofia così nobile, che l' ha vivificata con la fede, e l' ha suggellata col sangue. È difficile trovare due generazioni di uomini così eroiche, operose e credenti, come quelle dell'ottantanove e del trenta.

A. Veggo che i fumi del quarantotto non ti sono sgombri dal capo. Avresti avuto bisogno di un par di forbici.

D. Anzi. Debbo questo servigio al tenente duca di San Vito, uno de' più istrutti e cortesi tenenti e duchi del regno.[1]

[1] Custode del carcere dove fu rinchiuso l'autore.

A. Non credo che i tenenti ed i duchi sieno tenuti ad esser cortesi ed istrutti. Veggo che sei d'una guarigione disperata. E sì che avresti dovuto col tuo esempio capire che quello che governa il mondo non è la ragione, ma il duca di San Vito. Bella governatrice ch'è la ragione, o, come si dice, l'idea! La quale fa la sua apparizione come una cometa, ed alle prime busse se la batte, lasciando tra guai i suoi fedelissimi sudditi. Dicono che le busse sono un accidente; quello che non sanno spiegare con l'idea lo chiamano l'accidente e l'accidente non ha ragion d'essere, gli è come non avvenuto. Consoliamoci dunque; gl'impiccamenti, gli imprigionamenti, le mazzate e le forbiciate non hanno esistito, o, per dir meglio, sono esistite, ma non dovevano esistere. Accidenti a questi filosofi! I posteri, poichè mi parli di posteri, dovranno fare le grandi risa, quando penseranno che per una buona metà di secolo si è creduto all'identità del pensiero e dell'essere, onde sono germinate tutte queste belle dottrine. Come se tutte le corbellerie che mi vanno pel capo, perchè le penso, debbono esistere, e come se tutte le cose che succedono, se non le penso, non esistono, non hanno dritto d'esistere, e sono l'accidente. Ma non si è detta mai una simile assurdità. Le idee voi potete come pallottole balzarle qua e là a vostra guisa, perchè non hanno cannoni per difendersi e si contengono le une le altre, sì che basta cavarne fuori una perchè tutte seguano a modo di processione. I sistemi filosofici mi sembrano de' castelli di ciottoli, fatti, disfatti, rifatti in mille guise da'fanciulli. E fin qui non c'è niente di male, perchè, come il cervello ci è e non si può dargli congedo, è buono che si prenda questo passatempo. Ma lo scherzo diventa serio quando si confondono le idee con le cose, e si mette le mani a queste, e si vuol

ripetere il giuoco. Perchè le cose hanno i cannoni, e non si lasciano fare; e se ti ci ostini, n' esci col capo rotto. E finchè si tratta di mettere in carta, è fattibile, giacchè ciascuna cosa ti si porge sotto diversi aspetti, e tu puoi tirarla a dritta e a sinistra e metterla sotto quell'idea che ti piace; ond'è che i fatti sono come quei poveretti che capitavano sul letto di Procuste, storpiati, stiracchiati; leggi i filosofi, e lo stesso fatto lo troverai sotto le più diverse idee, secondo il bisogno de' sistemi; e dove non entra, accidente. Bellissimo a scrivere; ma quando volete venire a' fatti... È tanto chiaro; e non so capire come non si è trovato un uomo di polso, un uomo di buon senso che l'avesse detto. È stato un tempo di una illusione, o piuttosto di una imbecillità generale.

D. Ma quest' uomo di polso, quest' uomo di giudizio ci è stato; ed è Arturo Schopenhauer. Ti maravigli? Credi tu che Arturo sia nato l' altro ieri? Arturo è nato nel 1788, ed ha pubblicato la sua opera principale, questi due volumi qua, nel 1819 in Lipsia.[1] E quest' opera fu come la profezia di Cassandra. Regnavano allora sulla scena Fichte, Schelling, Hegel; il mondo era come sotto un fascino; nessuno badò a lui. Arturo, gravido d' indignazione, si strinse nelle spalle; e con un riso sardonico si pose a fare il mercante ed il banchiere, e diceva: aspettate e vedrete.

A. E ne abbiamo vedute delle belle. Se avessi avuto il suo giudizio, a quest' ora avrei anch' io il borsellino pieno. Quanto tempo ho perduto con questo Schelling ed Hegel, con questi Gioberti e Rosmini, con questi Leroux, Lamennais e Cousin! E come fantasticavo! Come mi pareva facile capovolgere il mondo con la bacchetta

[1] *Die Welt als Wille und Vorstellung.*

dell' idea! Vorrei aver vent' anni di meno col giudizio d' ora. Se i giovani potessero leggere nell' avvenire!

D. Ma Arturo, giovine ancora, vi lesse con molta chiarezza, e disprezzando il disprezzo de' contemporanei, si appellò all' avvenire. E questo avvenire, dopo tanti disinganni, sembra sia giunto oramai, se debbo giudicarne da te e da molti altri che pensano allo stesso modo.

A. Destino singolare dell' uomo, che non comprende il vero se non quando è troppo tardi.

. . . . . . E quando
Del vergognoso errore
A pentir s' incomincia, allor si muore.

Metastasio è una penna d' oro, e il suo buon senso val più che l'intuizione e la dialettica. Fossi rimaso col mio Metastasio che mi pose in mano un dabben zio! Ma sai cosa è. I propagatori del falso sono animati da un genio direi infernale, e sanno a maraviglia l' arte di menar pel naso i gonzi, che sono i più; laddove l' amico della verità è modesto, semplice, e non ha fortuna.

D. È proprio il caso. Senti in che modo Schopenhauer stesso spiega il perchè del lungo obblio in che lo hanno tenuto i contemporanei. Si sono scritte tante storie di filosofia, ed in tutte trovi fatta menzione di mediocrissimi, e di Schopenhauer non una parola: diresti che ne abbiano paura. E ti vien sospetto che sotto ci giaccia una cospirazione, la più formidabile che possa uccidere un uomo, quella del silenzio. D' altra parte in tutte si fa molto strepito intorno a Fichte, Schelling, Hegel, vantati come gli educatori del genere umano.

A. O piuttosto i carnefici. Perchè sono loro la causa prima per la quale tanta gente si è ita a fare ammazzare. Ed io, mentre parlavo dell'assoluto, ci ho perduta la barba.

D. Ciarlatani e sofisti, dice Schopenhauer,[1] e non filosofi, perchè volevano parere, non essere, e cercavano non il vero, ma impieghi da' Governi e quattrini dagli studenti e da' librai: eccellenti nell' arte di burlare il pubblico e far valere la loro merce: il che è senza dubbio un merito, ma non filosofico. Ora si dànno l'aria della passione, ora della persuasione, ora della severità, oscuri, irti di formole, vendevano parole che si battezzavano per pensieri. Invano cerchi in loro quella tranquilla e chiara esposizione che è la bellezza del filosofo. Guardano all' effetto; vogliono sedurre, trascinare, prendon tuono da oracolo per darla ad intendere. Kant avea mostrato che il mondo è un fenomeno del cervello, ma che sotto al fenomeno ci è pure una cosa in sè, fuori della conoscenza. Qui fu il suo torto; se avesse battezzato questa cosa in sè, avrebbe posta l'ultima pietra al tempio della filosofia.

A. Diavolo! Non rimane dunque che battezzare questa cosa in sè?

D. Certo; e quest' ultima pietra l' ha posta Schopenhauer. Ma senti. Poichè Kant chiuse la porta, ed ebbe l' imprudenza di annunziare che al di dentro ci stava la cosa in sè, il trascendente, l' inconoscibile, tutti si posero attorno a quella porta col desiderio in gola del frutto proibito. Ed eccoti ora i ciarlatani. Fichte, non discepolo, ma caricatura di Kant, si fa per il primo innanzi, e dice: sciocchi! Lasciate stare quella porta; Kant ha scherzato; dentro non ci è nulla. La cosa in sè, il vero reale, non esiste; tutto è prodotto del cervello, dell' io. E fu Fichte che introdusse nella filosofia le formole, gli oracoli, tutto l'apparato della ciarlataneria,

[1] Appendice al suo *Schizzo di una storia della teoria del reale e dell'ideale.*

condotto a perfezione da Hegel. Ma il nocciolo era troppo grosso, e non si poteva ingozzare. Ed ecco la gente da capo a picchiare a quella porta e a dire: dateci il reale. Allora Schelling, più furbo, disse: è inutile che picchiate, là dentro non ci è nulla. Il reale c' è, e non è bisogno di andar là entro a cercarlo. Il reale sta innanzi a voi, e non lo vedete, e fate come chi ha il cappello in capo e lo va cercando a casa. Ma quello che voi chiamate l'ideale, è quello appunto che cercate, il reale; il pensiero e l' essere sono una cosa.

A. Eccoci con l' identità del pensiero e dell'essere, la mala pianta. E fosse almeno cosa nuova!. Il mio maestro mi citava queste parole di Spinoza: *Substantia cogitans et substantia extensa una eademque est substantia; mens et corpus una eademque est res.*

D. Ma vedi il furbo, dice Schopenhauer. Kant oppone il fenomeno alla cosa in sè; ed egli per disviare il pubblico dalla cosa in sè vi sostituisce a poco a poco il pensiero e l' essere; e ti cambia le carte in mano. Ma la gente se ne accorse, ed andavano cercando il reale nell' ideale, e non lo trovavano. Io lo veggo, io, diceva egli: perchè io ho un buon cannocchiale, che si chiama l' intuizione intellettuale; e se voi non lo vedete, strofinatevi gli occhi. Hegel ebbe pietà di quei poveri occhi, e disse: aspettate, ve lo voglio far vedere anche ad occhi chiusi. E propose il processo dialettico. Vale a dire tolse il pensiero dal cervello, e ne fece la cosa in sè, l'assoluto, l' idea, dotata di una irrequietezza interna, che non le lascia mai requie, un essere vero e vivo, che per proprio impulso e secondo le sue leggi evolutive cammina, cammina attraverso i secoli. Così predicata con isfacciataggine, creduta con melensaggine, fu accreditata la dottrina dell' idea. Hegel diede al mondo tutte le qualità, compresa l' onniscienza, che si attribuivano

a Dio; e confondendo la metafisica con la logica, fece dell'universo una logica animata.

A. Che i governi hanno dispersa a colpi di bombe, di fucili, di forbici.

D. Fichte fu la caricatura di Kant; Hegel fu il buffone di Schelling, e lo ha fatto ridicolo con quell'idea che si move da sè, con quei concetti che diventano, con quelle contraddizioni che generano. Volete istupidire un giovane, renderlo per sempre inetto a pensare? Mettetegli in mano un libro di Hegel. E quando leggerà che l'essere è il nulla, che l'infinito è il finito, che il generale è il particolare, che la storia è un sillogismo, finirà con andare nello spedale de' pazzi....

A. O nella vicaria a fare un sillogismo co' ladri; che per poco non ci capitai io. Dàgli, dàgli Schopenhauer.

D. Hegel è il gran peccatore, e Schopenhauer ce l'ha con lui principalmente. Il peccato di Fichte[1] è di essersi spacciato discepolo di Kant, ed Arturo se la piglia col pubblico, che non può pronunziare mai Kant senza appiccargli sul dosso Fichte, pubblico dalle orecchie di Mida, indegno di Kant, inetto a mai comprenderlo, che gli pone allato anzi al di sopra Fichte, come colui che ha non pur continuato, ma recato a perfezione quello che Kant ha cominciato. Così è avvenuto che oggi si dice Kant e Fichte, e si dovrebbe dire Kant e Schopenhauer: il primo gran peccato del secolo. Il secondo peccato lo ha fatto Schelling. La filosofia avea trovate le sue fondamenta, grazie a Locke e Kant, riposando sull'assoluta differenza del reale e dell'ideale; ed eccoti Schelling che ti fa proprio il rovescio, e confonde bianco e nero, e ti gitta reale e ideale nell'abisso della sua assoluta identità. Di qui errori sopra errori; sparsa la mala

[1] *Altre spiegazioni sulla filosofia di Kant.*

semenza n'è nata la corruzione, il pervertimento della filosofia. Il peccato di Schelling è grosso, ma, come ti dicevo, Hegel è il gran peccatore, perchè l'intuizione intellettuale difficilmente sarebbe andata in capo al pubblico; dove Hegel col suo processo dialettico ha dato un'apparenza di armonia a questo mostro filosofico, ne è stato l'ordinatore e l'architetto, ha reso durabile il peccato. E Schopenhauer te lo concia per le feste. Ciarlatano, insipido, stupido, stomachevole, ignorante, la cui sfacciataggine è stata gridata saggezza da' suoi codardi seguaci, vero autore della corruzione intellettuale del secolo. E qui Schopenhauer non può contenere la sua indignazione. « O ammiratori di questa filosofia... » Come ti dirò? non ti posso tradurre l'energico epiteto che Arturo appicca a questa filosofia, la lingua italiana è pudica...

A. Ma pure!

D. Poichè sei curioso, ricordati l'epiteto che Dante appicca alle unghie di Taide, ed avrai un equivalente. « Oh ammiratori, grida Schopenhauer, il disprezzo dei posteri vi attende, e già ne sento il preludio! E tu, pubblico, tu hai potuto per trent'anni tener le mie opere per niente, e per meno che niente, mentre onoravi, divinizzavi una filosofia malvagia, assurda, stupida, vigliacca! L'uno degno dell'altra. Andate dagl'imbecilli e fatevi lodare. Furbi, stupidi, venduti, ignoranti ciarlatani, senza spirito e senza merito, ecco quello che è tedesco; non uomini come me. Questa è la testimonianza che innanzi di morire vi lascio. È una disgrazia, dice Wieland, l'esser nato tedesco; Bürger, Mozart, Beethoven ed altri avrebbero detto lo stesso; anche io: *Il n'y a que l'esprit, qui sent l'esprit.* » Il che significa: voi siete degl'imbecilli, e non potete comprendere me, Arturo Schopenhauer.

A. Per Dio, mi sento far piccolo piccolo, mi sento divenir imbecille.

D. Comprendi ora perchè nessuno ha pensato a lui per lo spazio di trent'anni: i contemporanei non erano *à sa hauteur*. Preferivano i sofisti e i ciarlatani. La nuova generazione più intelligente ha gittato via Hegel come un cencio, e si fa intorno ad Arturo. Se vai a Francfort, entra nel grande albergo e vedrai quanti uffiziali austriaci stanno lì con la bocca aperta a sentire: è Arturo che predica.

A. Schopenhauer deve essere un testone; ha capito una gran verità, che a propagare una dottrina bisogna innanzi tutto render filosofica la spada. Ha operato più conversioni la sciabola di Maometto, che il nostro gridacchiare in piazza. Una buona piattonata mi farebbe subito gridar: Viva Schopenhauer!

D. Ma Schopenauer ha ancora altri seguaci. In prima tutti gli uomini dell'avvenire, i malcontenti, gl'incompresi, gl'insoddisfatti, che si tengono fratelli carnali del grand'uomo, e dicono: anche verrà il tempo nostro.

A. Seguaci formidabili, perchè costoro, impazienti del silenzio che li circonda, parlano essi per cento.

D. Aggiungi le donne, soprattutto dopo che Arturo le ha chiamate de' fanciulloni miopi, privi di memoria e di previdenza, viventi solo nel presente, dotate dell'intelletto comune agli animali, con appena appena un po' di ragione, bugiarde per eccellenza, e nate a rimaner sotto perpetua tutela.[1]

A. Non sono mica confetti.

D. Ma oggi, caro mio, la donna non vuol esser più trattata a confetti; la galanteria è uscita di moda. Vuol

[1] *Parerga, und Paralipomena*. Capitolo sulle Donne, e l'altro sulla Politica.

sentire la forza; e più gliene dici e gliene fai, e più ti vuol bene. E se te le stai innanzi timido e rispettoso, in cuor suo ti battezza subito per imbecille e comincia a farti la lezione. Hai da far la bocca rotonda, atteggiarti a grand'uomo, animare il gesto e la voce, tenerti in serbo tre o quattro paradossi, il più efficace solletico dell'attenzione, e sputarli fuori a tempo in modi brevi e imperatorii. Poi, oggi la donna vuol esser tenuta una persona di spirito, anzi uno spirito forte; e ti fa l'atea, come un tempo ti facea la divota. Vuol anche lei poter filosofare e teologizzare; e come si fa? Mettile avanti Hegel e gli altri sofisti, ed errando tra quelle formole e quelle astrazioni, si vede mancar sotto i piè il terreno e le viene il capogiro. Vuole la scienza, ma la vuole a buon mercato, e ci vuol mettere del suo il meno che si possa.

A. Ed ha ragione. E credo che anche per noi uomini sarebbe meglio così. Ti par egli che un povero galantuomo debba sudar mezza la vita con questi filosofi? E ci fosse almeno certezza di cavarne qualcosa! Ne leggi uno e quando cacci un grosso sospiro e dici: è finito, ne prendi un altro, e ti trovi da capo: nuovo linguaggio, nuove formole, nuovo metodo, nuove opinioni: sicchè ti par d'avanzare e stai sempre lì. Una filosofia dovrebbe farsi leggere volentieri fino alle donne.

D. Che è il caso di Schopenhauer. Il quale, avendo fatti frequenti viaggi, e tenutosi lontano dall'insegnamento, non ha niente di professorale e scolastico. Scrive alla buona, bandite le formole ed ogni apparato scientifico, con linguaggio corrente e popolare. Prevede tutto. Come vi è di quelli che hanno l'intendimento duro, ti ripete la stessa cosa a sazietà. Dopo di aver filosofato un poco, per non ti stancare, varia lo spettacolo, come se volesse dirti: andiamo ora a prendere il thè.

Allora in luogo di ragionare ti fa un po' di conversazione, ed esce in contumelie, invettive, paragoni, aneddoti, citazioni spagnuole, greche, latine, italiane, inglesi, francesi, che sono come la salsa della scienza. Sicchè è un piacere a leggere, soprattutto per i dilettanti e le dilettanti di filosofia. Si vanta di chiarezza e di originalità, e se non te ne accorgi, te lo annunzia lui a suon di tromba. Non si contenta di esser chiaro, ma vuole che tu lo sappia, e perciò ha la civetteria della chiarezza, girando e rigirando la stessa cosa in molti modi. Dice delle cose spesso più vecchie di Adamo, ma le pensa col suo capo, le dice alla sua maniera; l'originalità è nell' abbigliamento. Di sotto al mantello del filosofo trasparisce l'uomo bilioso, appassionato, sicuro di sè, provocatore, dispettoso, sicchè ti par di vederlo con una mano occupato a dare de'pugni e con l'altra a lisciarsi ed ammirarsi. Ti solletica, ti diverte, ti riscalda. Pensa, dunque, quanti dovranno essere i suoi seguaci, soprattutto in Italia, dove questa volta non potranno ripetere la vecchia canzone delle nebbie germaniche. Questa filosofia è cosa solida, tutta carne ed ossa.

A. E che è più, nemica dell'idea. Sarebbe un gran bene a tradurla fra noi. Ma son curioso di sapere, in che modo ha potuto formare il mondo senza l'idea; perchè l'idea mi fa paura, e ben vorrei cacciarla via e non so.

D. Schopenhauer l'ha cacciata via con un tratto di penna, cosa facilissima. Senti un po'. Kant avea detto che tutto è ideale, un fenomeno del cervello. Il mondo è la mia immagine: io non conosco il sole, nè la terra, ma solo un occhio che vede il sole, una mano che sente la terra; tutto quello che io conosco, l'intero mondo, non è per sè, ma per un altro, è un oggetto per il soggetto, la visione di colui che vede, in una parola, immagine,

fenomeno. È il diventare di Eraclito, le ombre di Platone, l'accidente di Spinoza, il velo ingannevole di Maia degl' Indiani, simile ad un sogno, o a quella luce di sole sull' arena che di lontano si scambia per acqua. Togliete il soggetto, colui che vede, e il mondo non esisterebbe più.

A. A questo modo noi siamo de'burattini, ed il mondo è una commedia.

D. Certo; ma dietro le scene c'è il vero reale, la cosa in sè, fuori de' nostri occhi. Ora come gli uomini non si contentano di essere chiamati burattini, anche quelli che sono, e vanno pescando la scienza da molti secoli, era cosa troppo crudele dir loro: la scienza è dietro le scene, e non la vedrete mai; ciò che vedete è apparenza. I tre sofisti, volendo contentare il genere umano, dissero: consolatevi: l' apparenza è il medesimo che l' essenza; dietro le scene non ci è nulla. Ed andarono scribacchiando volumi, quando dopo Kant non restava a fare che la cosa più semplice del mondo.

A. Cosa?

D. Spingere un' occhiatina dietro le scene. Ecco la gloria importante di Schopenhauer. Ha schiusa la porta e ci ha trovato il reale, la cosa in sè, il *Wille*.

A. Cosa vuol dir *Wille*.

D. Il volere.

A. Ci volea molto a trovar questa!

D. È l'uovo di Colombo. Ora pare cosa facile; e ciascuno dice: anch'io l'avrei trovato. La scoperta di Schopenhauer è più importante ancora che la scoperta dell' America, perchè, come dice con giusto orgoglio l'inventore, è la verità delle verità, l'ultima scoperta, la sola cosa che restava a fare in filosofia. Eppure da tanto tempo si era intravveduta questa verità. I Cinesi e gl'Indiani l'avevano alzata a principio religioso; il

cristianesimo non ha voluto intendere che questo con la sua storia del peccato originale; la troviamo in bocca al popolo, quando dice che il tempo non *vuol* piovere, attribuendo in tutte le lingue la volontà non solo agli uomini, ma alle universe cose: il che dice non per figura poetica, ma per un sentimento confuso del vero. Anche i filosofi greci, che stavano più vicini all'antica sapienza braminica e buddistica, vi si accostano: sicchè ci hai proprio il *consensus gentium.* Tra gli altri Empedocle si può chiamar proprio il precursore di Schopenhauer: perchè il filosofo agrigentino, che Arturo chiama *ein ganzer Mann,* un uomo compiuto, mette a capo del mondo non l'intelletto, ma amore ed odio, vale a dire il *volere,* l'attrazione e la repulsione, la simpatia e l'antipatia.[1] E poichè Empedocle è tenuto da molti un pitagorico, si dee credere che questa verità l'abbia rubata a Pitagora; e se Gioberti avesse saputo questo, tenero com' era della filosofia pitagorica, si sarebbe fatto il più caldo propugnatore di questa dottrina, nata, come filosofia, in Italia, ed avrebbe accresciuto con un altro ingrediente il nostro primato. Ma Gioberti non ci ha pensato, e la gloria rimane intera a Schopenhauer; perchè il vero inventore non è colui che trova una verità, ma colui che la feconda, l'applica, ne cava le conseguenze, come dice non so più qual francese citato da Schopenhauer, un momento che temeva gli si contrastasse il brevetto d'invenzione.

A. La mia maraviglia è che Kant a due dita della scoperta non l'abbia veduta.

D. Kant, mio caro, una volta caduto nel fenomeno, non ne potea più uscire. E la mia maraviglia è piuttosto,

[1] *Ueber den Willen in der Natur—Fragmente zur Geschichte der Philosophie.*

come non abbia conchiuso a rigor di logica, che tutto è fenomeno. Poichè se è vero che il fenomeno suppone il noumeno o la cosa in sè, è vero anche che secondo il suo sistema questa necessità è tutta subbiettiva, fondata sulla legge di causalità, anch' essa forma dell' intelletto. E credo non gli mancasse la logica, ma il coraggio. Perchè, cominciato a filosofare per fondare la scienza, e trovatosi da ultimo nel vuoto, come si afferrò per la morale al categorico imperativo, così per la metafisica salì alla cosa in sè. Ma era un infliggere agli uomini il castigo di Tantalo; un dir loro: la cosa in sè c' è, ma non la conoscerete mai, perchè trascende l'esperienza. Ora Schopenhauer ha fatto un miracolone, ha detto all'esperienza, dammi la cosa in sè, e l'esperienza glie l'ha data. I filosofi si sono tanto assottigliato il cervello intorno a questa faccenda, e non ci era che da farsi una piccola interrogazione. Cosa son io? Io sono un fenomeno, come tutto il resto, perchè mi considero nello spazio e nel tempo, forme necessarie del mio intelletto; il mio corpo è un oggetto tra gli oggetti; i suoi moti, le sue azioni mi sono così inesplicabili, come i mutamenti di tutti gli altri oggetti. Kant si è fermato qui, e per questa via non si va a Roma, voglio dire non si va al reale. Dovea replicar la dimanda: cosa son io? Ed avrebbe avuto la risposta: io sono il *Wille*. Mi muovo, parlo, opero, perchè voglio. Nè tra il mio corpo e il mio volere ci è già relazione di causa e di effetto, perchè così cadremmo nella legge di causalità; l'atto della volontà ed il moto corrispondente del corpo non sono due stati obbiettivamente diversi, ma la stessa cosa in due modi diversi, una volta come immediata, ed un' altra come immagine offerta all' intelletto. Così il moto del corpo non è altro che l' atto della volontà obbiettivato, fatto immagine, come dice Arturo; il volere è la

conoscenza *a priori* del corpo, e il corpo è la conoscenza *a posteriori* del volere.[1]

A. Conoscenza! conoscenza! Adunque anche il volere cade sotto la conoscenza; e tutto ciò che si conosce abbiamo pur detto che è un fenomeno del cervello. Conosco così, perchè il cervello è fatto così.

D. Ma il volere è una conoscenza immediata, indimostrabile, fuori delle forme dell'intelletto, non logica, non empirica, non metafisica, e non metalogica, che sono le quattro classi a cui Schopenhauer riduce tutte le verità; è una conoscenza di un genere proprio, e si potrebbe chiamare per eccellenza la *Verità filosofica*.

A. Mi pare una sottigliezza. Immediata o mediata, è sempre una conoscenza; e mi pare che quel maledetto cervello ci entri un po' anche qui.

D. Mi pare e non mi pare. Tu stai col parere, e qui si tratta di una verità, che anche i fanciulli la veggono. Ora quello che vale del tuo corpo, vale di tutti gli altri; sicchè il *Wille* è il reale o la cosa in sè dell'universo, e la materia è lo stesso *Wille* fatto visibile.

A. M'immagino che una volta oltrepassato il fenomeno, ed afferrato il vero reale, Schopenhauer debba navigare a vele gonfie nel mare dell'essere.

D. T'inganni, Schopenhauer apre un po' la porticina di Kant, e guarda il Wille. Kant avea detto: niente si sa. A questo i tre impostori risposero: tutto si sa. Scopenhauer ha piantato le tende tra quell'ignoranza assoluta e quell'assoluto sapere, ed ha conchiuso: una sola cosa si sa e si può sapere, il Wille. Ma non appena saputo il venerato nome, si è affrettato a chiuder la porta. Cosa è il Wille in sè stesso, fuori del mondo? Cosa fa? Come se la passa? Ci è un altro ordine di cose

[1] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1 vol., par. 18.

diverso dal nostro? Altri mondi? E questo mondo, qual è la sua origine? Quale la sua destinazione? Quale il suo perchè? Non domandare, mio caro, che la porta è chiusa. Schopenhauer non l'hai da confondere con quei ciarlatani, che pare si facciano ogni giorno una conversazione con Domeneddio, e ne scoprano tutti i segreti. Ti dà una filosofia modesta e seria.

A. Una filosofia che non è filosofia; perchè ti lascia in bianco tutt' i problemi che la costituiscono.

D. È già un gran merito l'aver dimostrato l'insolubilità di questi problemi, l'impossibilità della metafisica. Finora si è creduto che l'intelletto ci è stato dato per conoscere; e quando un dabben filosofo ti ammonisce che la natura è inconoscibile, si suole replicare: perchè dunque abbiamo la ragione? A che serve l'intelletto? Serve a mangiare e bere, a far danari, agli usi pratici della vita, risponde Schopenhauer. La natura dà a ciascun essere quello che gli è bisogno a vivere, e niente di più. L'intelletto può attingere le relazioni, e non la sostanza delle cose.[1]

A. Bravo! Non possiamo noi vivere senza la metafisica? Anzi la metafisica è stata sempre nemica dello stomaco, lasciando stare i conti che ti tocca a fare con Campagna, se la prendi sul serio.

D. L'intelletto può intendere ciò che è nella natura, ma non essa natura.

A. Mi pare che a poco a poco ti stai dimenticando del Wille e ti stai innamorando della natura.

D. È vero. Succede anche a Scopenhauer. Volevo dire che l'intelletto non può conoscere il Wille, la cosa in sè, e tanto meno quello che ci sta più su...

A. Roba da lasciarla a'teologi. Mi par di udir predicare

[1] Sull'intelletto vedi l'opera principale, II, 287-289.

un santo padre sull'insufficienza della ragione, e quindi sulla necessità della rivelazione. Ma ti confesso che più parli e meno ti capisco. Dici che non possiamo conoscere il Wille, e prima hai detto che Schopenhauer l'ha conosciuto, senza però l'intervenzione del cervello a quel che pare.

D. Con un *distinguo* tutto si chiarisce. Ci è Wille e Wille. Il Wille assoluto è inconoscibile; perchè conoscere l'assoluto è una contraddizione ne' termini. Tutto ciò che si conosce, come conosciuto, cade sotto la forma del nostro intelletto, e quindi è un relativo. Il Wille, come libero, può stare in riposo, e può prendere tutte le forme che gli piace, oltre della nostra; e fin qui sappiamo che c'è, ma non sappiamo cosa è. Il Wille che conosciamo è il Wille *in noi,* un Wille relativo sottoposto alle forme dello spazio e del tempo, ed alle leggi di causalità, perciò accessibile all'intelletto.[1]

A. Vale a dire è un fenomeno come tutti gli altri.

D. Il primo fenomeno che ci può dar ragione degli altri.

A. Ma allora non mi stare a predicare che Schopenhauer ha scoperta la cosa in sè! Gran cosa in sè codesta che è un relativo! Ci sento un odore di ciarlataneria.

D. Schopenhauer non è ciarlatano, perchè ti ha limitata egli stesso la conoscenza del Wille.

A. Ma allora questo Wille potrebbe essere non il primo, ma un prodotto egli medesimo di qualcos'altro che non sappiamo e che sarebbe la vera cosa in sè.

D. Potrebbe. Ma che importa a noi? Quello che ci importa è che il Wille si trova al di sotto di tutti i fenomeni, ed è la cosa in sè *per noi:* così è spiegato il mondo.

[1] *Idem*, II, 634-36.

A. Ma neppur questo mi entra. Non è strano il dire che nella pietra ci stia il Wille? Concepirei più che ci stesse l'idea, se Campagna non fosse lì.

D. Gli è che sei avvezzo a vedere il Wille o il volere con l' occhio volgare. I filosofi plebei non sanno concepire il volere che a' servigi dell' intelligenza. Ora tu devi con uno sforzo d'astrazione scindere dall' intelletto il volere; e cosa rimane? Uno stimolo cieco, incoscio che sforza ad operare. Ecco il Wille di Schopenhauer.

A. Dunque il principio di tutte le cose è uno stimolo cieco, inintelligente? Non mi va.

D. Altrimenti dài di muso nell' idea, o piuttosto in Campagna.

A. Dunque...

D. Dunque guarda un po' intorno, e dimmi se non trovi dappertutto il Wille. In un mondo dove tutto è fenomeno, è lui il vero reale che dà alle cose la forza di esistere e di operare. E non solo gli atti volontarii degli animali, ma l' intero organismo, la sua forma e condizione, la vegetazione delle piante, e nel regno inorganico la cristallizzazione, ed insomma ciascuna forza primitiva che si manifesta ne' fenomeni chimici e fisici, la stessa gravità, considerata in sè e fuori dell'apparenza, è identica con quel volere che troviamo in noi stessi. Egli è vero che negli animali il volere è posto in moto da' motivi, nella vita organica dell' animale e della pianta dallo stimolo, nella vita inorganica da semplici cause nel senso stretto della parola; ma questa differenza riguarda il fenomeno, lascia intatto il Wille. Apri ora le orecchie, che viene il meglio. L' intelletto è stato generalmente tenuto come il principio della vita, l' essenza delle cose; vedi che ci accostiamo all' idea. Di qui l' ordine e l' armonia universale, il progresso, la libertà e quel tale divinizzare il mondo. Ma poichè

Schopenhauer ha preso l' umile Wille, creduto una semplice funzione dell' intelletto, e te lo ha sollevato al primo gradino, l' intelletto è divenuto affatto secondario, un fenomeno che accompagna il Wille; ma che gli è inessenziale, che mette il capo fuori, solo quando il Wille apparisce nella vita organica, quindi un organo del Wille, un prodotto fisico, un essere non metafisico. L' intelletto può andare a spasso senza che il Wille vada via: anzi nella vita vegetale e inorganica non ci è vestigio d' intelletto, e perciò non è il volere condizionato alla conoscenza, come tutti sostengono, ma la conoscenza è condizionata al volere, come sostiene Schopenhauer.[1]

A. Capisco, capisco. Finora ti confesso che ridevo tra me e me del Wille, e dicevo: è infine una parola, il nome di battesimo della cosa in sè, che Schopenhauer ha aggiunto alla dottrina kantiana. Ma l' amico è fino, e veggo dove va. Celebriamo i funerali dell' idea.

D. In effetti, il Wille, operando alla cieca, non è legato da alcuna necessità come l' idea, o come la sostanza di Spinoza. Assolutamente libero, può starsene con le mani in saccoccia, nella maestà della quiete. Quando sente un prurito, un pizzicore, esce dalla sua immobilità e genera le idee.

A. E dàlli, lui pure con l' idea.

D. Rassicurati. Non è l' idea di Hegel, ma sono le idee di Platone, *species rerum*, tipi e generi, fuori ancora dello spazio e del tempo.

A. Sono dunque concetti.

D. Adagio. Le forbici non ti hanno potuto ancora cavar di capo la filosofia. Hai da sapere che per Schopenhauer i concetti sono semplici astrazioni cavate dal

[1] *Ueber den Willen in der Natur*. Prefazione.

mondo fenomenico, come l'essere, la sostanza, la causa, la forza, ecc., hanno un valore logico, non metafisico, sono un pensato, non un contemplato. Stringi e premi, il concetto non ti può dare che il concetto. E ci volea la sfacciataggine di Hegel per fondare la filosofia sopra i concetti. Le idee al contrario sono il primo prodotto del Wille, non generano, anzi sono generate, e sono, per dir così, l'abbozzo o l'esemplare del mondo, perfettamente contemplabili.[1] Così in questa teoria trovi raccolte le più grandi verità della filosofia, la cosa in sè di Kant, le idee di Platone, e l'unità o il monismo immanente di Spinoza. Uno è il Wille, immanente nelle cose, anzi le cose non sono che esso medesimo il Wille messo in movimento, la luce è l'apparenza del Wille.

A. Allora Schopenhauer è panteista.

D. Che importa?

A. Bagattella! Hai dimenticato, debbo tornare in Italia. L'idea puoi avventurarla qualche volta, con certe cautele, perchè anche i Governi hanno le loro idee; soprattutto se la pronunzii in plurale, volendo ciascun ministro averne parecchie a suo uso. Ma col panteismo non ci è scappatoia.

D. Consolati dunque. Schopenhauer non è panteista, perchè il suo mondo rassomiglia piuttosto al diavolo che a Dio. Panteista, dice Arturo, è colui che divinizza il mondo, trasformando l'idea in sostanza o in assoluto, e facendo della ragione il suo organo. L'idea come sostanza opera fatalmente e ragionevolmente...

A. Credevo che il panteismo consistesse nell'ammettere una sostanza unica, immanente, quale si fosse il suo nome, sostanza, idea, o Wille: ma poichè Scopenhauer m'assicura il contrario, come dovrò chiamarlo?

[1] *Sulle idee*, vedi l'opera principale I, libro terzo, dove trovi un'esagerata teoria estetica.

D. Chiamalo monista[1] e ti tirerai d'impaccio. L'idea dunque, come ti dicevo, opera fatalmente, perchè opera ragionevolmente, onde l'ottimismo, quell'andar sempre di bene in meglio secondo leggi immutabili, che dicesi progresso. Ma se è così, dice Schopenhauer, come spiegare il male e l'errore?

A. Hai messo il dito nella piaga. Bel Dio è codesto mondo, un misto di follia e di sciocchezza e di birberia. L'idea quando l'ha concepito si doveva trovare nell'ospedale de' pazzi.

D. Schopenhauer perciò ha congedato l'idea e ci ha messo il Wille, cieco e libero, che fa bene e male, come porta il caso. Il quale, se se ne stesse quieto, sarebbe un rispettabile Wille; ma come ha de' ghiribizzi, gli viene spesso il grillo di uscire dalla sua generalità e farsi individuo. Questo è il suo peccato: di qui scaturisce il male. È il *Principium individuationis*, quello che i cattolici chiamano la materia o la carne, che genera il male. Potrebbe dire: non voglio vivere, e sarebbe Dio: ma quando gli viene in capo di dire: voglio vivere, diventa satana. La vita è opera demoniaca.

A. Veggo che questo Wille dee essere un asino, un buffone ed un briccone; oh, sì che avevo ragione quando dissi che la vera idea del mondo, colui che lo governa, è Campagna; più ci accostiamo a questo tipo, e più ci accostiamo alla verità.

D. Il Wille è essenzialmente asino finchè non produce il cervello.

A. E come tutt' a un tratto diviene dottore? Voglio dire se non ha conoscenza, come può produrre la conoscenza?

D. Da padre asino non può nascere un figlio dotto?

[1] *Parerga*, II, capo V.

A. Lasciamo lo scherzo. Perchè?

D. Perchè vuole. Il Wille può tutto, e quando vuol conoscere, ti forma un cervello. Non l' ho io detto che il Wille ama la vita? E finchè vuol vivere come pietra o come pianta, non gli viene in capo il cervello, perchè può farne senza. Ma quando gli si presenta l'idea dell'animale, e dice: voglio essere un animale; ti forma il cervello, essendo l' intelletto, come ti ho detto, necessario alla vita animale. Ed il Wille maritato all' intelletto è quello che dicesi comunemente anima.

A. Un intelletto che nasce da un Wille inintelligente è un miracolone più grosso che quello di S. Gennaro.

D. Non più grande che quello che trovi ne' fatti più ordinarii. Una pietra che cade in virtù della legge di gravità è un miracolo così grosso, come che l' uomo pensi. Tutti questi miracoli li fa il Wille perchè vuole così.

A. Cioè a dire, che se la pietra cade gli è che vuol cadere?

D. Certamente.

A. E s'io ti gittassi dalla finestra, vorresti andar giù a fracassarti il cranio?

D. Io sono un essere complesso. Il mio corpo vorrebbe, perchè sottoposto anche lui alla legge di gravità.

A. Avevo creduto finora che nella vita inorganica il movimento venga dal di fuori; e che se, per esempio, la pietra cade, gli è perchè io le do la spinta...

D. Non solo, ma perchè ella è pietra e non uccello. Cade perchè la sua natura porta così; e in questo senso diciamo che vuol cadere.

A. Ma allora questo Wille non lo capisco più. Se siegue certe leggi nell' ordine fisico, potrebbe seguirle pure nell'ordine morale: e se opera secondo leggi fisse, non è più Wille, ma idea, è un Wille intelligente.

D. Pensa a Campagna.

A. Qui non ci sente. Credevo questo Wille un asino ed un buffone; ora mi parli di leggi.

D. Il Wille è libero finchè non vuol niente; ma quando vuole qualche cosa...

A. Fermiamoci qui. Un Wille che non vuole è una contraddizione ne' termini; perchè l' essenza del Wille è il volere.

D. Ma, come libero, può anche volere non volere.

A. È una sottigliezza. Ma lasciamo star questo. Che cosa lo spinge a volere?

D. Un pizzicore interno.

A. È una facezia. Il volere è un desiderio che suppone il bisogno; il bisogno suppone una mancanza; e la mancanza presuppone un' essenza, un essere con certe determinazioni, con una propria natura. Il Wille dunque non può essere un primo, perchè presuppone l' essere, e quindi l' idea.

D. Pensa a Campagna.

A. Rispondi così quando non hai che rispondere.

D. Se m' interrompi sempre, non la finiremo più. Dicevo che quando vuole qualche cosa, il Wille non è più libero, dovendo adoperare tutti i mezzi che vi conducono: allora è sottoposto a leggi, le quali perciò riguardano il Wille fenomenico, non il Wille in sè stesso.

A. Ma dunque, volendo qualche cosa, il Wille si propone un fine e vi applica i mezzi. E mi vuoi dare a credere che sia un asino, che non adoperi ragionevolmente, che non sia intelligente?

D. Ma questo lo fa inconsapevolmente, a modo di uccello che volendo sgravarsi delle uova, comincia a raccogliere delle pagliuzze e si costruisce il nido. L'uccello non sa neppure a qual uso è destinato il nido. Fa tutto questo non perchè lo pensa, ma perchè lo vuole,

A. È un giochetto di parole. Manca la coscienza, non

l'intelligenza. Non basta volere, bisogna sapere, con coscienza o no, poco importa. Il tuo Wille se è cieco, può volere quanto gli piace, che non sarà buono a nulla, neppure a formare la pietra. In ogni formazione si suppone convenienza di mezzi col fine; e questo è opera dell'intelligenza. Un Wille cieco che ti forma il mondo! Il volere, mio caro, non basta, ci vuole il sapere. Voglio andare a Parigi, e se non so la via e ci giungo, sarà per caso; ma tra le cento novantanove volte non ci giungerò.

D. Ma il Wille è cieco non perchè sia propriamente un asino, ma perchè non si può dire che pensi e rifletta; opera senza coscienza.

A. Ma chi ti ha detto che l'idea operi con coscienza, e pensi e rifletta? Sappiamo che la Natura opera spontaneamente e inconsapevolmente; se ne dee cavar per conseguenza che operi irragionevolmente? E quando Hegel vede l'idea nella pietra, credi tu che l'idea la rifletta e pensi? Se il Wille fa quello che si richiede allo scopo propostosi, è un essere ragionevole, è l'idea. Non m'interrompere. Qui non ci è a rispondere altro che un pensa a Campagna.

D. Se vuoi vedere qual differenza corra tra il Wille e l'idea, pon mente alle conseguenze. Dall'idea nasce un mondo irragionevole e perciò pessimo.

A. Il che non prova che il Wille non sia un'idea; prova solo che sia un briccone. Chi vuole una cosa cattiva e vi adopera i mezzi, lo chiamiamo malvagio, ma non irragionevole.

D. La vita per l'idea è il suo medesimo svolgersi progressivo secondo le sue leggi costitutive. Per il Wille la vita è un peccato; maledetto il momento che dice: io voglio vivere! Vivendo cessa di esser libero, s'imprigiona nello spazio e nel tempo, entra nella

catena delle cause e degli effetti, diviene un individuo, si condanna al dolore ed alla miseria, scendendo con le proprie gambe in questa valle di lagrime, come Empedocle ed il *Salve Regina* chiamano il mondo.

A. E perchè mo' tutto questo?

D. Perchè il Wille come infinito non può appagare sè stesso sotto questa o quella forma, dove trova sempre un limite. Prendere dunque una forma è la sua infelicità; il suo peccato, la sua miseria è nel dire: io voglio vivere.

A. Farebbe dunque meglio dire: io voglio morire.

D. Certamente. La morte è la fine del male e del dolore, è il Wille che ritorna sè stesso, eternamente libero e felice. Vivere per soffrire è la più grande delle asinità. *Se la vita è sventura, perchè da noi si dura?*

La vita è un fenomeno, un' apparenza *pulvis et umbra,* vanità delle vanità; dove non ci è altro di reale che il dolore; e se ne togli il dolore, rimane la noia.

A. Mi pare che ti sii distratto; e che da Schopenhauer sii caduto in Leopardi.

D. Leopardi e Schopenhauer sono una cosa. Quasi nello stesso tempo l'uno creava la metafisica e l' altro la poesia del dolore. Leopardi vedeva il mondo così, e non sapeva il perchè. *Arcano è tutto fuorchè il nostro dolor.* Il perchè l'ha trovato Schopenhauer con la scoperta del Wille.

A. Forsechè Leopardi non ti parla di un *brutto poter, che ascoso a comun danno impera,* e forse non gli appicca subito dopo l'*infinita vanità del tutto?* Mi par che questo sia propriamente il Wille giacente sotto tutta quella serie di vane apparenze che dicesi mondo.

D. Con questa differenza che il potere del Leopardi è la materia eterna dotata di una o più forze misteriose; laddove il Potere di Schopenhauer è una forza unica, il

Wille, e la materia è il velo di Maia, una sua apparenza. L'uno è materialista, l'altro è spiritualista.

A. Come dunque hanno potuto riuscire nelle stesse conseguenze? Che dalla materia nasca un mondo cattivo, si concepisce; il materialismo è una di quelle parole che mi fa tanto paura quanto il panteismo; ma lo spiritualismo è una parola che suona così bene all'orecchio, l'arca santa della religione, il palladio della civiltà cattolica, una specie di passaporto che ti fa entrare senza sospetto in Napoli ed in Torino, in Austria ed in Francia, e fino in Pietroburgo, il vero *Verbum*, la parola delle parole, a cui battono le mani con ugual compiacenza la santa fede e la vera libertà, gli assolutisti e i liberali...

D. I liberali di Napoli...

A. I liberali ben pensanti, i liberali onesti di tutt' i paesi. Cosa sei tu? Sono spiritualista. E con questo talismano l'onestà ti spunta sulla fronte, e ti si fa lieta accoglienza in tutta l'Europa civile. Sono spiritualista e Ferdinando II mi farà una lettera di raccomandazione al Papa, Luigi Napoleone mi farà girar Parigi senza accompagnamento, e Cavour mi farà cavaliere di San Maurizio. Non ridere; chè parlo da senno.

D. Vedi dunque ch' io ti ho raccomandato una buona filosofia, perchè Schopenhauer è spiritualista.

A. E s'accorda con Leopardi che è materialista! Non credevo più alla filosofia, ma credevo alla logica: ora non credo più nemmeno alla logica.

D. Leopardi, sotto nome di un filosofo greco, dice: la materia è *ab eterno;* e dal seno della materia vede germinare l'appetito irrazionale, e quindi l'ignoranza, l'errore, le passioni, in una parola il male. Schopenhauer ha detto: la materia non esiste, è un concetto, un'astrazione; ciò solo che esiste è l'appetito, il Wille. Tutti e due dunque ammettono lo stesso principio, ma l'uno lo

profonda nella materia, e l'altro gli fa della materia un semplice velo. Il Wille di Schopenhauer è quasi l'anima dei cristiani, che scende nel corpo come in un carcere, costretta a convivere con lui, ma tenendosene distinta e lontana per tema di contagio, e sospirando al momento della separazione, che dicesi morte ed è la vera vita. Salvo che nella dottrina religiosa l'anima è il bene, ed il male è nel corpo; laddove per Scopenhauer il male è nello spirito, nel Wille, e la materia è lo stesso Wille quando si degna di comparire, il suo fantasma. Ecco perchè Leopardi e Schopenhauer si accordano nelle conseguenze, ponendo a principio del mondo lo stesso Potere cieco e maligno; e poco rileva che nell'uno sia una forza della materia, e nell'altro una forza che si manifesta sotto aspetto di materia: ne nasce lo stesso *ergo*.

A. Capisco. Lo spiritualismo comincia ad entrarmi in sospetto. E Schopenhauer m'ha guastata questa bella parola. È il destino di tutte le parole che al primo entrare nel mondo sono belle e festeggiate, e poi tira tu e tira io si sconciano, s'invecchiano, s'inbruttiscono, fanno paura. E so molte parole che molti anni fa ti riempivano le scarselle ed ora te le vuotano. Lo spiritualismo era una delle poche parole rimase a galla in tanti naufragi; ed eccoti ora costui che me lo sconcia. E come oggi non basta più dire: son liberale; ma hai da spiegare se la tua libertà è la vera o la falsa, quella degli onesti o quella de' bricconi; così ora ci sarà il vero e il falso spiritualismo. Il vero e l'onesto spiritualismo presuppone l'opposizione, la guerra accanita tra lo spirito e il corpo; dove nel falso spiritualismo spirito e materia sono fratelli cugini.

D. Anzi germani; anzi la stessa cosa sotto due diversi aspetti. Perchè secondo Schopenhauer l'opposizione tra

materia e anima è un antico pregiudizio filosofico, introdotto da Cartesio, e accreditato da' ciarlatani sotto l'altro nome di natura e spirito. La sola, la vera distinzione è tra fenomeno e noumeno, o cosa in sè. Il Wille è il Wille, ed il mondo è il suo fenomeno, la sua ombra, i suoi occhi. Tutto è vanità; il Wille, lo spirito solo, è.

A. Un'empietà sotto linguaggio cristiano. Perchè qui lo spirito non è la ragione, ma il cieco appetito, origine del peccato; è lo spirito del male.

D. Precisamente. Il Wille non solo è peccatore, ma è il solo peccatore. Tutt' i nostri peccati è lui che li fa.

A. E noi siamo impeccabili?

D. Impeccabili.

A. Schopenhauer comincia di nuovo a piacermi, non ostante il suo falso spiritualismo. Mi sento già correr pel sangue l'innocenza di un bambino. Se arriva a dimostrare che l'uomo non pecca, faremo per innanzi tutto quello che vogliamo.

D. Come se finora avessimo fatto quello che non vogliamo!

A. Ti so ben dire che finora ho fatte molte cose che non avrei voluto fare.

D. È una illusione. Tu sei un fenomeno del Wille, e quello che hai fatto gli è che il tuo Wille lo ha voluto.

A. Spesso mi è venuto il ticchio di gridare in piazza viva la libertà!

D. E perchc non lo hai fatto?

A. Per paura di Campagna.

D. Vale a dire che se non avessi avuto paura l'avresti fatto. Tutti facciamo secondo la nostra natura. Il Wille prendendo forma d'individuo non è più libero, ma è questo o quello, cioè condizionato così o così, col tale e tale carattere. E, datosi un carattere, opera

secondo quello. Ora operare secondo il carattere, è fare quello che si vuole.

A. Un abuso di linguaggio. Perchè fare quello che si vuole è in sostanza fare quello che si può. Ma in certi casi di due cose io posso farle tutte e due; e se fo l'una, so che poteva fare anche l'altra, e non l'ho voluta. Sono dunque perfettamente libero.

D. Un abuso di linguaggio, una illusione del cervello. Perchè hai fatto così e non così?

A. Per la tale e tale ragione.

D. E questa tale ragione ti ci ha indotto con la stessa fatale necessità con cui la legge di gravità opera nella pietra. La pietra cadendo non fa peccato, perchè ubbidisce alla sua natura; il ladro rubando non fa peccato, perchè ubbidisce al suo carattere.

A. Ma la pietra non può non cadere; dove il ladro può non rubare.

D. Non capisci ancora. Supponi che il ladro prima di rubare esiti, e gli si affacci l'inferno, i comandamenti di Dio, il disonore, la carcere, ecc., cosa farà? Se non ruba non è virtù, ma effetto necessario del suo carattere; ha un carattere tale che quelle immagini gli facciano effetto. E se ruba, non è peccato, perchè, posto il suo carattere, potea così poco tenersi dal furto, come la pietra dal cadere. Uomo libero è *contradictio in adiecto;* perchè uomo è un essere condizionato e determinato; in modo che basta conoscer bene il carattere di uno per indovinare quello ch'egli farà. Capisci ora perchè l'uomo è impeccabile.

A. E la morale? E il dovere?

D. Il dovere, dice Schopenhauer, è un'altra astrazione; nessuno ha il dritto di dire: tu devi; ed uno dei difetti di Kant è l'esser venuto fuori col suo categorico imperativo. Dovere e non dovere suppone una libertà di scelta che contraddice al concetto dell'uomo. Dimmi

pure: non devi ammazzare; io ammazzerò, se il mio carattere porta così, e non farò peccato.

A. E se t'impiccano?

D. M'impiccano giustamente.

A. Come? Comincio a dubitare che il tuo cervello se ne vada passeggiando. E perchè m'hanno da impiccare? Dove non ci è colpa, non ci è pena. Di che dovrò rispondere io?

D. Non della tua azione, ma del tuo carattere. Perchè sei fatto così?

A. Oh bella! e che c'entro io? E il Wille, quel birbone del Wille che m'ha fatto così.

D. E se t'impiccano, non è te che impiccano, ma il Wille.

A. Anche questa! Il dolore lo sento io.

D. Vale a dire lo sente il Wille; perchè quello che ci è in te di vero reale è il Wille; tutto l'altro è fenomeno.

A. Ma il Wille che è in me è lo stesso Wille che è in colui che m'impicca.

D. Sicuro.

A. Allora il Wille che impicca è lo stesso che il Wille ch'è impiccato.

D. Sicuro.

A. Comincia a venirmi il capogiro.

D. Anzi è questa la base della morale. Quando saremo persuasi che in tutti è un solo e medesimo Wille, ci sentiremo fratelli, attirati l'uno verso l'altro da reciproca simpatia. E poichè lo stesso Wille è pure negli animali, anzi nelle universe cose, ci si accenderà nel cuore una simpatia universale...[1]

A. Anche per l'asino...

D. Nostro fratello, come tutto il resto. La qual simpatia

[1] *Die baiden Grundprobleme der Ethik*, 212.

diventerà una profonda compassione quando penseremo che tutti per colpa del Wille siamo infelici, tutti condannati irremisibilmente al dolore. Ed in luogo di farci guerra l'un l'altro, ci compatiremo a vicenda e ce la prenderemo con l'empia Natura che ci ha fatto così.

A. Come dice Leopardi.

D. Bene osservato. Per Leopardi il principio etico o morale è la compassione...

A. Anche verso i birbanti!

D. Sicuro, anzi un po'più di compassione ancora; perchè non sono loro i colpevoli, ma l'empia Natura; non possono fare altrimenti di quello che fanno; e sono da compiangere come i malati ed i pazzi. Se gli uomini si guardassero a questo modo, non ci sarebbe più nè invidia, nè sdegno, nè gelosia nè ambizione, nè odio; il vocabolario sarebbe ridotto ad una sola parola, la compassione.

A. Veggo un giovine ricco, pieno d'ingegno e di dottrina, amato dalle donne, onorato, festeggiato; e gli dovrei dire: ho compassione di te! Mi sfiderebbe a duello, credendo mi beffi di lui.

D. E sarebbe uno stupido. Ma se avesse un dito di cervello avrebbe compassione di sè e di te e di tutti gli altri. Il piacere è negativo, incapace di soddisfare il Wille infinito; ed attendi, e di sotto i più desiderati piaceri vedrai scaturire la noia e il dolore. Il piacere è un' apparenza labile, sotto la quale sta inesorabile il solo e il vero reale, il dolore. E dimmi in fede tua, se la ricchezza, la bellezza, l' ingegno, la gloria sia altra cosa che larva ed illusione.

A. Mi sembri un S. Paolo.

D. Spesso a sentir parlare Leopardi e Schopenhauer ti par di udire un santo padre.

A. Un santo padre in maschera. Guardali bene in viso, e vedrai spuntare le corna del diavolo.

D. Infine una filosofia nemica dell'idea, nemica della libertà, nemica del progresso, credevo dovesse piacerti.

A. Sissignore. Vado a Napoli, prendo Campagna sotto il braccio, e gli dico: ho compassione di te! Sei sì contento; misero, di che godi? Sei così baldanzoso: misero, di che insuperbisci? Tu e l'ultimo *lazzarone* di Napoli siete la stessa cosa. Campagna m'accarezza la barba, se me la lascia, e mi fa certi occhi, come volesse dirmi: eppure finirai con la forca. Ed io allora: bello mio, e cosa ci guadagni? Non sai, Campagna mio dolce, che, secondo la nuova filosofia, impiccando me, impicchi te stesso. E se mi dài uno schiaffo, quello schiaffo ritorna sulla tua faccia, e se mi bastoni, io prendo un'aria di compassione, e dico: povero Campagna, non sai che bastoni te stesso.[1]

D. Questo pare una caricatura, ed è la verità.

A. Il difficile è che ci si creda.

D. La verità, dice Schopenhauer, citando un antico, è nel pozzo; e come vuol mettere il capo fuori, le si dà sulle dita. Ma finisce col farsi largo. E vedi un altro vantaggio. Con questa filosofia non solo l'idea e la libertà va via, ma la patria, la nazionalità, l'umanità, la filosofia della storia, la rivoluzione.

A. Sei un furbo. Quando sto per tirare un calcio a Schopenhauer, hai l'arte d'ingraziarmelo un'altra volta.

D. Finirai con un: viva Schopenhauer!

A. Eppure Kant, suo maestro, predisse la rivoluzione, e ti parla sempre di dritto, di patria, di libertà. La sua morale fa perdonare alla sua metafisica.

D. Il contrario, uomo contraddittorio.

[1] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, par. 63.

A. Perchè mi chiami contraddittorio?

D. Perchè ora parli secondo il pensiero, ed ora secondo la paura.

A. Hai ragione. Qualche volta mi dimentico di Campagna.

D. In Kant avvenne l' opposto, come nota l' arguto discepolo. Perchè, insino a che stette a costruir la metafisica, ragionò col cervello; ma come si vide innanzi l' edifizio bello e compiuto, si spaventò e si ricordò di Campagna, vale a dire dell' antico e del nuovo Testamento, e ragionò con la paura e col pregiudizio. Così, perchè ne' Comandamenti della legge di Dio trovi una litania di devi e non devi, immaginò un dovere assoluto o categorio, lui che aveva prima considerato l'assoluto come trascendente ed ipotetico. E col dovere venne fuori l' immortalità dell' anima, il premio ed il castigo, fondamento egoistico della morale volgare, la libertà congiunta col concetto di un Dio creatore, come se esser creato ed esser libero non fosse una contraddizione, e disconoscendo la massima che *operari sequitür esse,* vale a dire che ciascuno fa così, perchè è così. A questo modo Kant, credendo di filosofare, non ha fatto che teologizzare, ed ha perduto ogni merito e credito, quando a corona dell' opera ti fa comparire in ultimo una teologia speculativa.[1]

A. La paura è un gran filosofo.

D. Schopenhauer ha gittata giù questa filosofia della paura, ed attenendosi alla metafisica, ed aggiungendovi il Wille, ha creato, come a buona ragione si vanta, la sola filosofia che dar ti possa una morale ed una teoria politica. Io debbo rispondere delle mie azioni, perchè

[1] *Die Welt als Wille und Vorstellung,* I, 586. — *Die beiden Grundprobleme der Ethik.* 119-126.

son io che le fo; il mio torto è d' esser io e non tu, e non qualsiasi altro.[1]

A. E che colpa ci ho io d' esser nato così?

D. La colpa e del Wille, che facendo un uomo cattivo ha avuto un cattivo capriccio.

A. E tocca a me pagarne la pena? Questo mi ricorda quel maestro, che volendo castigare un marchesino, e non osando toccare i magnanimi lombi, sferzava i suoi compagni di scuola.

D. Uno sciocco paragone. Hai dimenticato che tutto è Wille e che tu stesso sei Wille; onde la pena la porta sempre il Wille. Ecco un fondamento incrollabile di morale, che non ha trovato nè il giudaismo, nè il cattolicismo, nè il panteismo, nè il materialismo: la gloria è tutta e solo di Schopenhauer. Il quale, assicurata la morale, pensa a darti una ricetta anche per la politica. Sta attento.

A. Son tutt' orecchie. Qui sta il nodo. Una filosofia per me è vera o falsa benedetta o maledetta, secondo che m' accosta o mi discosta da Campagna.

D. Immagina che Campagna ci senta, e vedi se non batterebbe egli prima le mani. Senti prima quello che dice de' liberali d' oggigiorno. Costoro, nota Schopenhauer,[2] si chiamano ottimisti, credono che il mondo abbia il suo scopo in sè stesso, e che noi navighiamo diritto vesso la felicità. E perchè veggono la terra travagliata da ogni maniera di mali, ne accagionano i Governi, e predicano che tolti questi si avrebbe il paradiso in terra, si raggiungerebbe lo scopo del mondo. Il quale scopo del mondo, a tradurlo nel giusto

[1] *Die beiden Grundprobleme der Ethik*, pag. 91 e seg.—*Parerga und Paralipomena*, vol. 1, par. 9.

[2] *Parerga und Paralipomena*, vol. XI, cap. IX. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. II, cap. XVII.

linguaggio, non è che il loro scopo, quello di mangiare e ubbriacarsi, crescere e moltiplicarsi, senza darsi una pena al mondo.

A. Campagna dice che lo ha detto tante volte lui.

D. A intenderli, parlano di umanità e di progresso; in sostanza pensano al ventre. Immaginano che lo Stato abbia una missione; che sia l' organo, l'istrumento del progresso; il che significa nel loro linguaggio dispensiero d' impieghi e di quattrini per loro. Ma ecco la verità. Gli uomini sono di natura bricconi e violenti, e sarebbe la terra popolata di assassini e di ladri, se lo Stato non fosse lì ad assicurare le proprietà e la vita. Questa è la sua missione; e quando un Governo ti protegge da' ladri e dagli omicidi, sei un briccone tu se gli contendi l' autorità e gli dici: dammene una parte anche a me. E perciò tutt' i governi presenti d' Europa sono ottimi, perchè tutti provvedono alla sicurezza, e noi, volevo dire i demagoghi, sono i veri turbatori della quiete pubblica.

A. Merita la croce di S. Gennaro, mi dice Campagna.

D. Ora siccome gli uomini sono inchinevoli al male ed alla violenza, e si fanno regolare nelle loro azioni non dalla ragione, ma dal Wille, cioè dagl' istinti e dalle passioni, lo Stato non dee a reggerli adoperare la persuasione, ma la violenza. Perchè gli uomini, quanto sono violenti, tanto sono codardi, e non ubbidiscono che alla paura: fatti temere, e sarai ubbidito.

A. Campagna dice che la logica dovrebbe ridursi a questo solo argomento.

D. La forza dev' essere nelle mani di un solo uomo; perchè dove il potere è diviso tra più persone, ivi la forza è sparpagliata e meno efficace. D' altra parte lo Stato monarchico è più conforme al Wille. Prima di tutto un solo Wille c'è. Poi guarda intorno. Vedrai le

api, le formiche, gli elefanti, i lupi e gli altri animali, quando sono in processione, aver sempre innanzi un solo di loro, come re. Una società industriale, un esercito, un battello a vapore non ha che un solo capo. L' organismo animale è monarchico, perchè il cervello solo è il re. Anche il sistema planetario è monarchico. Il re è l' incarnazione del popolo, e può ben dire: il popolo son io.[1]

A. Campagna dice che si dovrebbe farlo direttore della cassa a sovvenzione de' giornalisti.

D. Non m' interrompere. Un re, un capo dello Stato, che mantenesse la giustizia per tutti, è però un semplice ideale, e l'ideale è di natura eterea e facile a svaporare. A dargli perciò un po' di consistenza, come in certe sostanze chimiche, che non istanno mai pure ed isolate, ma commiste con altre sostanze, è pur forza che nello Stato s' introducano altri elementi, come la nobiltà, il clero, i privilegi. Tutto questo sente un po' d'arbitrio e di violenza; ma è meglio così, che uno Stato regolato dalla pura ragione; perchè non rompa con le consuetudini e ti assicuri maggiore stabilità. Vedi al contrario gli Stati Uniti, dove domina il diritto puro, astratto, sciolto da ogni elemento arbitrario. Ivi il più abbietto materialismo con la sua compagna indivisibile, l'ignoranza: ivi la stupida bigotteria anglicana, una brutale rozzezza congiunta con la più sciocca venerazione della donna. Aggiungi la crudeltà contro i Neri, gli omicidii spessi ed impuniti, i duelli brutali; disprezzo del diritto e della legge, cupidigia delle terre de'vicini, scorrerie e spedizioni a modo di assassini, corruzione ed immoralità. Tal frutto ti dà la repubblica.

[1] La parte politica è tolta quasi a parole dal cap. IX, *Parerga und Paralipomena.*

La quale dovrebbe esser rifiutata specialmente dagli uomini d'ingegno, che sono sempre sopraffatti da'molti ignoranti; dal monarca al contrario prediletti e festeggiati. La monarchia è conforme al Wille; la repubblica è una costruzione artificiosa, un frutto della riflessione, un'eccezione nella storia, non pure poco durabile, ma contraria a civiltà, veggendo come in tutti i tempi e presso tutt' i popoli le arti e le scienze non sono fiorite che nelle monarchie. Non ti pare?

A. In me ci è lotta fra il Wille ed il cervello. Il Wille vuol dir sì; ed il cervello fa boccacce, e susurra: Grecia, Roma, Italia.

D. La Grecia fu un'apparizione efimera; Roma è tutta nel secolo di Augusto; e l' Italia fu una vera, una lunga barbarie, come tutto il medio evo. Del resto, se vuoi che il tuo Wille la vinca, non hai che a studiare Schopenhauer.

A. E sarà il meglio. Ma non consideri che la monarchia oggi non basta ad assicurarti il collo; che ci si è infiltrato il veleno della costituzione. E di qual monarchia parla Schopenhauer?

D. Fa buon animo; che Arturo ha pensato anche al tuo collo. Un re costituzionale, egli dice, è ridicolo, come gli Dei di Epicuro, che pensano ad ingrassare in cielo, e non si prendono cura di quaggiù. Se lo tenga l'Inghilterra, che lo ha caro; chè s'affà alla sua natura. Ma noi siamo veramente buffoni, quando ci poniamo addosso il *frack* inglese. Una delle più stupide istituzioni è quella de' giurati, perchè nelle grossolane teste del volgo non può entrare che un *calculus probabilium* e non sa distinguere verosimiglianza da certezza, e pensa sempre alla bottega ed a' figli. Lo lodano d'imparzialità; imparziale il *malignum vulgus!* La libertà della stampa può esser tenuta come una valvola di sicurezza contro le rivoluzioni, vero sfogatoio de' mali

umori; ma d'altra parte è come la libertà di vender veleno. Perchè tutti gli spropositi che si stampano s'imprimono facilmente nel cervello de'gonzi; e di che non è capace uno sciocco quando si è fitta una cosa in capo?

A. Cari giurati, cara libertà della stampa, cara costituzione, vi fo un addio. Mi sento i peli più tranquilli sul mento. Ma ci resta la patria, la nazionalità, che è qualcosa di peggio. Non ci avevo pensato.

D. Ma ci ha pensato Schopenhauer. Il Wille esiste solo negl'individui; patria, popolo, umanità, nazionalità sono astrazioni, concetti vuoti. Pensano altrimenti gli spinosisti moderni, e sopra tutti quel corrompi-teste di Hegel, la cui mediocrità avrebbero potuto i tedeschi legger nella volgarità della sua fronte, se avessero studiato la scienza della fisonomia; la natura aveva scritto sulla sua faccia: uomo ordinario.[1] Ora costui e con esso i ciarlatani moderni sostengono che ultimo scopo dell'esistenza è la famiglia e la patria; che il mondo è ordinato armonicamente secondo leggi prestabilite; che la storia è perciò una scienza, ed i fatti de' popoli e non quelli de'singoli individui hanno un interesse filosofico. Se avessero letto Schopenhauer, avrebbero veduto che solo i fatti dell'individuo hanno unità, moralità, significato e realtà, perchè il Wille solo è cosa in sè. Il moltiplice è apparenza, i popoli e la loro vita sono astrazioni, come nella natura è astrazione il genere; e perchè solo l'individuo, non l'umanità ha reale unità, la storia dell'umanità è una finzione. I fatti storici sono il lungo e confuso sogno dell'umanità; e volergli spiegare seriamente ti fa simile a colui che vede nelle figure delle nuvole gruppi d'uomini e d'animali.[2] La storia

[1] *Parerga und Paralipomena*, cap. XXIX.
[2] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, XI, 422.

dunque non è scienza, ma un accozzamento di fatti arbitrarii, dove ci può essere coordinazione, non subordinazione. Ed ha più interesse una biografia che tutta la storia dell'umanità; perchè là trovi la eterna pagina del Wille, egoismo, odio, amore, timore, coraggio, leggerezza, stupidezza, scaltrezza, spirito, genio; e nella storia trovi un preteso spirito del mondo, una pura larva, fatti labili e senza significato, usciti spesso dalle più futili cause, come nuvole agitate da' venti. Gli sciocchi, mal contenti dell'oggi, confidano nel dimani; e non veggono che il tempo è un fenomeno; che l'avvenire è simile al passato; che niente accade di nuovo sotto il sole; che la superficie muta, ed il fondo rimane lo stesso; e che il mondo rassomiglia a certe commedie italiane, dove sotto diversi intrecci di fatti trovi che Pantalone è sempre Pantalone, e Colombina è sempre Colombina. Poniamo pure che un progresso intellettuale ci sia; non perciò gli uomini saranno mutati; e nè istruzione, nè educazione varranno a renderli men cattivi e meno infelici: il progresso *morale* è un sogno.

A. Chiudiamo dunque le università e le scuole ed aboliamo tutte le storie.

D. Non dico questo. La storia non è del tutto inutile, perchè un popolo che non conosce la propria storia è come un uomo che non abbia memoria della vita passata, legato al presente come un animale.

A. Ma nell'individuo ci è il Wille; il Wille ti dà il carattere; ed il carattere ti dà la necessità e la subordinazione de' fatti. Il popolo è una finzione poetica; non ci è Wille, non ci è carattere; la sua storia è un ammasso di nuvole a diverse figure; e non so che partito se ne può cavare.

D. Un tantino d'esperienza sempre se ne cava. Una

donnicciuola che ha fatto sperimento di una medicina in un caso, dove se ne ricordi, può farne uso in un caso simile.

A. Vale a dire che la storia è un medico empirico.

D. Credi tu che ci sia veramente una medicina ai tanti mali che travagliano l'umanità? Sono mali incurabili, inerenti alla nostra natura.

A. E la monarchia co' nobili, i preti ed i privilegi?

D. Serve solo ad assicurare il diritto.

A. E questo ti par piccola cosa?

D. Ma, come il piacere è una negazione, ed il solo dolore è, così il diritto non ha niente di affermativo, l'affermazione è nel torto.[1]

A. Gran testa! Il no vuol dir sì, ed il sì vuol dir no. Questa invenzione merita il primo premio; ed il secondo lo daremo ad Hegel, che dice che il sì ed il no è la tessa cosa.

D. Se non esistesse il torto, non esisterebbe il diritto. Il diritto è la negazione del torto. Lo Stato è il custode del diritto, perchè mi difende da chi mi vuol far torto. Perciò è un commissario di polizia, e non un medico. Non può guarirci da' nostri mali; e non sarebbe neppur desiderabile che ci guarisse.

A. Questa è una vera scoperta; chè nessuno l'ha detto ancora. Fin qui dicevo tra me e me: anche Leopardi l'ha detto. Perchè Leopardi non crede al progresso, si ride della filosofia della storia, e reputa insanabili i nostri mali. Solo quella faccenda del diritto e del torto non ce la trovo; ma me la ricordo nel padre Bartoli. Ma nè in Leopardi, nè in Bartoli, nè in nessuno trovo, che la nostra guarigione sia cosa poco desiderabile.

D. Perchè, se sei guarito dal dolore, ti rimane non il

[1] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, par. 62.

piacere, che è una negazione, ma un nemico ancor più molesto, la noia; e perchè, ove tutti fossimo felici, ne verrebbe un accrescimento di popolazione, le cui spaventevoli conseguenze atterriscono ogni più ardita immaginazione.[1]

A. Perdona, Gioberti. Bisogna concedere il primato al cervello di Schopenhauer. Il tuo cervello non avrebbe saputo trovar questa: e sì che ne ha trovate tante. E che razza di mondo è dunque cotesto? La patria è un'astrazione; l'umanità è una finzione; la storia è un giochetto di nuvole; l'individuo è condannato immedicabilmente al dolore ed alla noia. Perchè viviamo dunque? uccidiamoci. Bella, adorabile, pietosa morte.

Chiudi alla luce omai
Questi occhi tristi, o dell'età reina.

D. Leopardi si è troppo affrettato a tirar la conseguenza. Schopenhauer da questo inferno, che chiamasi vita, ha saputo cavar fuori il paradiso: e qui è veramente che spicca un volo d' aquila.

A. Sfido Schopenhauer a tirare altra conseguenza che il suicidio.

D. Valga. Senti ed impara. Gl' indiani ed i cristiani hanno trovata la vera medicina. Bisogna morire, ma senza cessar di vivere.

A. Che è il mezzo più comodo a contentare la vita e la morte.

D. Il Wille desidera di vivere, corre sempre alla vita; la vita è il suo eterno presente. E vivere significa abbandonarsi alla satisfazione di tutt' i desiderii ed i bisogni. Dapprima opera come cieco stimolo, senza conoscenza, e dice: voglio vivere. Poi si dà un cervello

[1] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, par. 395.

dotato d'intelletto, riconosce sè stesso nella immagine cosmica, e dice ancora: voglio vivere. Nell' uomo si dà non solo un intelletto, come negli animali, ma una ragione; e dice sempre: voglio vivere. E come la vita, cioè a dire la satisfazione de'bisogni e de' desiderii, gli è più difficile nella forma d' uomo, si è costruito un cervello più artificioso, sì che l' intelletto è più acuto e rapido, e vi ha aggiunta la ragione, la facoltà dell'assoluto secondo i tre ciarlatani, e che in sostanza è stata dal Wille messa in compagnia dell'intelletto per i suoi bisogni. Perchè l'intelletto provvede solo al presente; laddove la ragione, facoltà de' concetti, astrae, generalizza, coordina, subordina, lega il presente al passato e predice l' avvenire. Armato di queste due arme potentissime, il Wille sotto forma d'uomo s'abbandona al piacere di vivere; ed è qui la fonte della sua infelicità: perchè di desiderio pullula desiderio, bisogno genera bisogno, e non ci è verso che si appaghi e vive agitato.

A. Bisogna trovargli un calmante.

D. E questo sedativo glielo dà la ragione. Perchè, fatta dolorosa esperienza della vita, in qualche uomo di giudizio la ragione parla così: non t'accorgi che gli individui sono sogni fuggevoli, che tutto passa, che il piacere è un' apparenza, che il voglio vivere, l' amore della vita è la radice de' tuoi mali? E non puoi uscirne altrimenti che facendo guerra al Wille, cioè a'desiderii, alle passioni, considerando tutte le cose a cui gli uomini tengon dietro, piaceri, onori, ricchezze, come vuoti fantasmi, uccidendo in te la volontà di vivere o di godere. *Sustine et abstine:* segui questo principio, e ricovererai la pace dell'anima.

A. La pace della sepoltura.

D. Capisci ora cosa vuol dir morire senza cessar di vivere. Vivi, ma rinunziando a'godimenti della vita,

come cosa vana; il che è dato di fare solo all'uomo fornito di ragione. Gli animali e tutte le cose vogliono vivere; tu solo ti puoi mettere al di sopra della vita; perchè, fatto esperto dalla ragione, che non si arresta agl' individui, ma con la memoria del passato e l' anticipazione dell' avvenire ti dà come in uno specchio la conoscenza universale, puoi farti questa domanda: a che serve la vita? e da tanto affannarsi e correrle appresso qual guadagno se ne cava? *le jeu vaut-il bien la chandelle?* E quando ti persuaderai che la vita non vale la pena che un galantuomo si dà per lei...

A. Cosa farò?

D. Ucciderai il Wille che t' alletta alla vita.

A. Cioè il Wille uccide sè stesso.

D. Certo. Il Wille si afferma e si nega, come libero ed onnipotente. Per mezzo della ragione arriva alla sua negazione. E come l'atto generativo è il centro del Wille, quando vuol vivere; hai per prima cosa ad astenerti da' piaceri carnali, e poi castigare la carne con digiuni, cilizii, astinenze.

A. Come Santo Antonio nel deserto.

D. I bramini ed i santi saranno il tuo esemplare; e la ricetta si può ridurre in queste tre celebri parole: castità, povertà, ubbidienza. Così vivere è morire, senza che debba aver ricorso al suicidio, rifugio degli animi deboli.

A. E questo mentre gli altri si divertono, e mi danno la baia?

D. Anzi tu a loro. Perchè da tutta l'altezza della tua calma guarderai come da sicuro porto gli uomini in tempesta. E farai, come Schopenhauer, il quale mentre nel quarantotto gli uomini correvano come impazzati gli uni contro gli altri, se ne stava osservandoli con un cannocchiale, e se la rideva sotto i baffi, e diceva:

fatevi ammazzare voi, ch'io me ne sto qui a contemplare il Wille. In effetti, se gli uomini si rendessero persuasi che la libertà, l'umanità, la nazionalità, la patria e tutte le altre cose per le quali si appassionano, sono astrazioni ed apparenze, ciascuno se ne starebbe quieto a casa sua, si appiglierebbe alla vita contemplativa così in privato, come in pubblico, ed in luogo di correre in piazza e affaticarsi e tormentare sè e gli altri, sdraiato su di un canapè e fumando saporitamente a modo di un turco, vedrebbe a poco a poco evaporare tra' vortici del fumo la sua individualità e si sentirebbe puro Wille.

A. Il canapè e la pipa ci è di soverchio: chè chi vuol morire vivendo, dovrebbe far senza anche di questo. M'immagino il povero Schopenhauer come un monaco della Trappa, martire della castità, della povertà, della ubbidienza, dolce come un agnello, e il corpo tutto piaghe per i cilizii.

D. Schopenhauer mangia divinamente, si prende tutti i piaceri che gli sono ancora possibili, e grida e schiamazza sempre, tiranneggiato dal Wille. Se gli nomini Hegel, diviene una tempesta, e per calmarlo gli devi fare un elogio della sua chiarezza e della sua originalità.

A. A che serve dunque la filosofia?

D. La filosofia è una conoscenza teoretica, che non ha niente a fare con la pratica. È la ragione così poco atta a renderti virtuoso, come è l'estetica a renderti artista. Ciascuno fa secondo sua natura; nè puoi essere santo, se non ci hai vocazione, vale a dire se il Wille non ti ha dato carattere da ciò. Come si nasce poeta, così si nasce santo: *Velle non discitur;* perciò Schopenhauer non ti dà un precetto, non dice: tu devi uccidere in te il desiderio di vivere. Nessun divieto, nessun

categorico imperativo. Descrive le azioni degli uomini, non le impone. La conoscenza del mondo come fenomeno opera qual motivo, e ti lega alla vita; la conoscenza del mondo come essenza, opera qual sedativo, e ti distacca dalla vita. La quale conoscenza non è necessario che te la dia la filosofia; basta che la sia immediata. Quello che è necessario, è che tu abbi la predisposizione a santità, la grazia.[1]

A. Abbiamo cominciato con Kant e terminiamo con S. Agostino. A me credo che mi manca la grazia; perchè quella faccenda della castità, della povertà e dell'ubbidienza non mi entra. Io voglio vivere allegramente; e quando si dee crepare, creperemo. O se caso incontra, per il quale la vita mi torni incomportabile, amo meglio ritornare in grembo al Wille tutto a un tratto, che avvicinarmici lentamente con una lunga morte sotto nome di vita. Preferisco Leopardi a Schopenhauer.

D. Hai torto. Leopardi s' incontra ne' punti sostanziali della sua dottrina con Schopenhauer; ma gli sta di sotto per molti rispetti. Primamente Leopardi è poeta; e gli uomini comunemente non prestano fede ad una dottrina esposta in versi; chè i poeti hanno voce di mentitori.

A. Ma Leopardi ha filosofato anche in prosa.

D. Non propriamente filosofato; che a filosofare si richiede metodo. E questo è una delle glorie di Schopenhauer. Si sono tenute tante controversie sull' analisi e sulla sintesi, sulla psicologia e sulla ontologia. Non si era letto Schopenhauer, la cui opera sarebbe stata nella bilancia la spada di Brenno. Analisi e sintesi, dice Arturo, sono vocaboli impropriì, e dovrebbe dirsi induzione e deduzione. Ora il metodo filosofico non è per

[1] *Die Welt als Wille und Vorstellung.* I, 321.

niente diverso da quello di tutte le scienze empiriche, e dee essere analitico, che è quanto dire induttivo, prendere a fondamento l'esperienza e da quella cavare i giudizi: al che si richiede una facoltà apposita, ch'egli chiama la facoltà del giudizio, posta di mezzo fra l'intelletto e la ragione, l' intelletto che vede e la ragione che forma i concetti. Il filosofo vede e non dimostra. E te lo prova la stessa parola evidenza, la quale è derivata manifestamente dal verbo vedere. Ma per un antico pregiudizio è invalso che la filosofia debba partire dal generale e scendere al particolare; il che si chiama dedurre, e si fa per via di dimostrazione. E ne è nata l'opinione che senza dimostrazione non ci è vera verità. Ma dimostrare è cosa facilissima, e non vi si richiede che il senso comune; laddove per cavare la verità dagli oggetti si richiede quella tal facoltà del giudizio, che è conceduta a pochissimi. Perchè a questa operazione è necessario conoscere bene i due procedimenti di cui parla Platone e Kant, l' omogeneità e la specificazione, cioè a dire, cogliere negli oggetti quello che hanno di simile e quello che hanno di proprio, coordinare e subordinare, non andare a salti, non lasciar lacune, rispettare ogni differenza ed ogni somiglianza. Aggiungi che il metodo dimostrativo è noiosissimo, perchè, come nel generale sono contenuti tutt'i particolari, alla prima pagina sai già quello che viene appresso, e gli è come un aggirarti ogni dì nella piazza S. Marco; laddove ne'libri di Schopenhauer trovi una varietà infinita che solletica la curiosità e ti fa come viaggiare di una città in un' altra. Oltre a questo una filosofia fondata sopra concetti generali, come assoluta sostanza, Dio infinito, finito, identità assoluta, essere, essenza, è come campata in aria e non può mai cogliere la realtà. E qui, pieno il petto di santo sdegno, Arturo fa

fuoco addosso Schelling, ad Hegel ed a tutt' i moderni fabbricatori di concetti.[1] Costoro ti dànno una filosofia di parole, dov' egli ti dà una filosofia di cose. Perchè dal suo osservatorio guarda ben bene gli oggetti, vede il simile ed il diverso, e con la sua potentissima facoltà del giudizio ne sa tirare delle verità così nuove, che tu ne rimani muto di maraviglia. E come si arrabbatta a ficcartele in capo! Come sa maneggiarle in guisa che ciascuna prenda la forma di paradosso e alletti la tua attenzione! E se ti addormenti, è lui che ti sveglia e ti dice: guarda che erudizione! E ve' questo che è un paradosso! Attendi e vedrai con quanta chiarezza ti spiegherò Kant! Sappi che io non leggo storie di filosofia, ma sempre le opere originali! e t' assicuro che penso sempre col capo mio!

A. È vero almeno?

D. Lasciamo da banda lo scherzo. È vero. Schopenhauer è un ingegno fuori del comune; lucido, rapido, caldo e spesso acuto; aggiungi una non ordinaria dottrina. E se non puoi approvare tutt' i suoi giudizii, ti abbatti qua e là in molte cose peregrine, acquisti svariate conoscenze, e passi il tempo con tuo grande diletto: chè è piacevolissimo a leggere. Leopardi ragiona col senso comune, dimostra così alla buona come gli viene, non pensa a fare effetto, è troppo modesto, troppo sobrio. Lo squallore della vita che volea rappresentare si riflette come in uno specchio in quella scarna prosa; il suo stile è come il suo mondo, un deserto inamabile dove invano cerchi un fiore. Schopenhauer al contrario, quando se gli scioglie lo scilinguagnolo, non sa tenersi; è copioso, fiorito, vivace, allegro;

[1] *Parerga und Paralipomena*, I, 122. — *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, 121, II, 83.

gode annunziarti verità amarissime, perchè ci è sotto il pensiero: la scoperta è mia; distrae e si distrae; e quando ragiona, ti pare alcuna volta che si trovi in una conversazione piacevole, dove tra una tazza di thè ed un bicchier di Champagne declami sulla vanità e la miseria della vita. Sicchè leggi con piacere Schopenhauer e stimi Leopardi.

A. Capisco. Leopardi morì giovine, martire delle sue idee; Schopenhauer continua ancora a morire senza cessar di vivere.

D. Tu fai come i fanciulli co' quali si è fatto troppo a fidanza; chè questo è un' insolenza bella e buona.

A. Tu vuoi il monopolio dello scherzo. Viva Schopenhauer molti e molti anni ancora, e ci regali un nuovo trattato sul Wille. Anzi ti prometto che mi porrò a studiare davvero, e voglio fare una traduzione della sua opera principale e propagarla nel regno di Napoli. Perchè penso che dee piacere molto a Campagna che i fedelissimi sudditi si dedichino alla vita contemplativa, facciano voto di castità, di povertà e di ubbidienza, e lasciando lui vittima della vita, passino il tempo a fare una meditazione sulla morte.

D. Ma se vuoi che la tua edizione faccia frutto, hai da bruciare innanzi tutti gli esemplari del Leopardi.

A. Mi pare che Schopenhauer ti abbia inoculata la malattia del paradosso. Abbiamo detto che tutt'e due pensano allo stesso modo.

D. Perchè Leopardi produce l'effetto contrario a quello che si propone. Non crede al progresso, e te lo fa desiderare: non crede alla libertà, e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto. E non puoi lasciarlo, che non ti senti migliore; e non puoi accostartegli, che non cerchi innanzi di raccoglierti e purificarti, perchè non

abbi ad arrossire al suo cospetto. È scettico; e ti fa credente; e mentre non crede possibile un avvenire men tristo per la patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t'infiamma a nobili fatti. Ha così basso concetto dell'umanità, e la sua anima alta, gentile e pura l'onora e la nobilita. E se il destino gli avesse prolungata la vita infino al quarantotto, senti che te l'avresti trovato accanto, confortatore e combattitore. Pessimista od anticosmico, come Schopenhauer, non predica l'assurda negazione del Wille, l'innaturale astensione e mortificazione del cenobita; filosofia dell'ozio che avrebbe ridotta l'Europa all'evirata immobilità orientale, se la libertà e l'attività del pensiero non avesse vinto la ferocia domenicana e la scaltrezza gesuitica. Ben contrasta Leopardi alle passioni, ma solo alle cattive; e mentre chiama larva ed errore tutta la vita, non sai come, ti senti stringere più saldamente a tutto ciò che nella vita è nobile e grande. L'ozio per Leopardi è un'abdicazione dell'umana dignità, una vigliaccheria; Schopenhauer richiede l'occupazione come un mezzo di conservarsi in buona salute. E se vuoi con un solo esempio misurare l'abisso che divide queste due anime, pensa che per Schopenhauer tra lo schiavo e l'uomo libero corre una differenza piuttosto di nome che di fatto; perchè se l'uomo libero può andare di un luogo in un altro, lo schiavo ha il vantaggio di dormire tranquillo e vivere senza pensiero, avendo il padrone che provvede a'suoi bisogni:[1] la qual sentenza se avesse letta Leopardi, avrebbe arrossito di essere come Wille della stessa natura di Schopenhauer.

A. Finora abbiamo scherzato. Ora mi fai una faccia tragica.

[1] *Parerga and Paralipomena*, par. 125.

D. Aggiungi che la profonda tristezza con la quale Leopardi spiega la vita, non ti ci fa acquietare, e desideri e cerchi il conforto di un'altra spiegazione. Sicchè se caso, o fortuna, o destino volesse che Scopenhauer facesse capolino in Italia, troverebbe Leopardi che gli si attaccherebbe a' piedi come una palla di piombo, e gl'impedirebbe di andare innanzi.

A. L'ora è tarda; e Schopenhauer mi ha fatto venire un grande appetito; e come non ho la grazia, non posso vincere il Wille. Addio.

D. E mi lasci così? Tutto questo discorso rimarrà senza conclusione?

A. La conclusione la tirerò io. Se leggi Leopardi, t' hai da ammazzare; se leggi Schopenhauer, t'hai da far monaco; se leggi tutti questi altri filosofi moderni, t'hai da fare impiccare per l'amor dell' idea.

D. Intendo. Una giovine dicea a Rousseau: Giacomo, lascia le donne e studia le matematiche.

A. Vuoi dire che per me è il contrario. Lascio le matematiche e studio le donne. Voglio tornarmene in Napoli, bruciare tutt'i libri di filosofia, amicarmi Campagna; l'inviterò a pranzo, e faremo una conversazione filosofica sulle belle ragazze. Addio.

D. Ed io mi metto a scrivere l'articolo per la *Rivista Contemporanea.*

UNA STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

DI

CESARE CANTÙ.

In tanta penuria di libri nuovi, come è al presente in Italia, sentii con vera compiacenza annunziare la prossima pubblicazione di una storia della Letteratura italiana, compilata da Cesare Cantù. Nè l' annunzio fu bugiardo; perchè, durante le feste di Dante, usci in luce a Firenze un bel volume con questo titolo pe' tipi del Le Monnier.

Degno modo, dissi fra me, di onorar Dante, arricchendo le lettere di un nuovo lavoro, e su di una materia cosi importante e cosi desiderata! E presi il libro con un sentimento di schietta ammirazione per quest'uomo instancabile, che non si riposa da un lavoro, se non per metter mano ad un altro.

Avevo però una cattiva prevenzione. Sapeva che il Cantù soleva mettersi a lavori colossali con molta facilità e leggerezza, senza quasi coscienza della grandezza e difficoltà dell'opera: di che m'era esempio la sua Storia universale. E temevo si fosse messo a quest'altro lavoro, non meno colossale e non meno difficile, con la stessa audacia, scompagnata da conveniente preparazione.

La prefazione non bastò a rassicurarmi. Veramente quel superbo disdegno con che tratta tutti gli scrittori italiani di questa materia, e la maniera elevata con cui

concepisce l'argomento, mi rincorava dapprima; ma riflettevo che le teorie non vogliono dir nulla, che altro è dire e altro è fare; e quello stesso disdegno m'era sospetto, come indizio di criterii troppo assoluti e troppo intolleranti. Pure dicevo fra me: quel disdegno può essere coscienza della propria superiorità, indizio d'uomo salito a tale altezza da veder tutti gli altri a incomparabile distanza da lui. Tra questi dubbii cacciai da me ogni prevenzione e mi posi alla lettura con l'attenzione che richiede un lavoro di tanta mole, ed uno scrittore di sì chiara fama.

Nè è stata fatica gettata; perchè questa lettura mi è stata occasione a molte osservazioni sul libro e sull' argomento.

Il libro è distinto in ventitrè capitoli, che comprendono tutta la storia della nostra letteratura da Ciullo d'Alcamo sino a Cesare Cantù, che chiude la serie. Si va innanzi, secondo che sbucciano gli scrittori, interrompendosi il racconto con alcuni riassunti, che offrono un certo riposo alla mente nel passaggio da un'epoca all'altra. Il racconto procede con rapidità e chiarezza, in un periodare andante e disinvolto, e con così opportuna mescolanza di fatti, aneddoti, giudizii e citazioni, che t'invoglia a leggere e ti tira innanzi con dolce violenza. Si rimprovera agl'italiani, come a' tedeschi, che non sanno l'arte di fare un libro: quest'arte la possiede Cantù, quasi con la stessa perfezione degli scrittori francesi.

Compiuta la lettura, è difficile ti rimanga nell'animo qualcosa di netto e di chiaro, come ultima impressione ed ultimo risultato. Ti senti girar pel capo una confusa congerie di cose e di persone, e ti par proprio sii uscito da una torre di Babele o da un castello incantato, percorso con diletto, ma senza che te ne rimanga chiara

ricordanza. Allora sei costretto a raccoglierti, a meditarvi sopra, a rifare tu il lavoro, se vuoi afferrarne il concetto e darne adeguato giudizio.

Così ho fatto, e così ho trovato la mia impressione e il mio giudizio.

La prefazione è pomposa. L'autore dà addosso a tutti gli scrittori che lo hanno preceduto, guardando con occhio di compassione fino il laborioso e benemerito Tiraboschi; talchè ti fa aspettar da lui veramente qualche cosa di grosso. E ti senti confermar nella speranza, quando, gittata nel fango la critica italiana d'oggigiorno, che spesso secondo lui s'impiccolisce nelle proporzioni del libello o della lezione, ti dà un magnifico concetto del suo ideale critico. La critica, egli dice, acquista dignità e grandezza, allor quando venga a mano d'uomini che fanno scomparire la differenza fra l'arte del giudicare e il talento del comporre, portando una specie di creazione nell'esame del bello, un genio istintivamente inventivo, anche quando non fan che osservare; sicchè possono esclamare: « son pittore anch'io. » E seguita, descrivendo le difficili qualità di mente e di cuore che dee avere un critico, il quale voglia fare la storia della patria letteratura.

Ma tu avresti torto a pigliare il Cantù in parola e ad esaminare il suo lavoro secondo gli stessi suoi criterii; perchè l'autore ti potrebbe rispondere: bada che esponendo come dovrebbe farsi questo lavoro, non ti ho mica detto che volevo farlo io o che l'ho fatto io; il mio fine è più modesto. Non ho voluto fare un lavoro nuovo e originale, ma una compilazione; lascio a più forti di me più grandi cose; io ho voluto fare un libro utile, massime a'giovani, ho voluto diffondere e volgarizzare la scienza; e tu non hai il diritto di biasimarmi di non aver fatto quello che non volevo fare.

Perciò questo libro non riempie la lacuna lamentata dallo stesso autore, e nessuno può dire: abbiamo finalmente una storia della Letteratura italiana. Il libro è una mera compilazione, buona a diffondere fra noi le notizie della nostra letteratura, e a darci in un volume quanto di meglio pensarono e scrissero su questo argomento i critici stranieri e nostrani.

Nè dobbiamo maravigliare che in Italia non si facciano oramai più che mere compilazioni; perchè son tali le condizioni del mercato librario e i bisogni del pubblico, che un libro serio è poco letto, e di rado ti rifà della spesa, dove simili compilazioni ti dànno fatica poca e guadagni molti.

Noi dunque non saremo ingiusti con Cesare Cantù, e non gli domanderemo più di quello che ha voluto darci, ma restringendoci negli stessi suoi limiti, vogliamo esaminare fino a qual punto sia riuscito nel suo lavoro.

Anche una compilazione dee avere uno scopo ed un metodo; e noi non faremo il torto all'autore di giudicare la sua, una compilazione disordinata fatta a casaccio e col solo intento di far quattrini, che in questo caso avremmo messo da canto il libro e non ci avremmo pensato più.

Perchè lo giudichiamo un lavoro serio, abbiamo il diritto di domandargli due condizioni, senza le quali non è possibile fare un libro utile, nè ragionevole: cioè che l'autore abbia un concetto chiaro della materia che tratta, ed abbia il gusto degli scritti di cui vuol dar giudizio. Non domandiamo già tutto quello che egli pretende nella prefazione da uno storico della letteratura, siamo più discreti, domandiamo l'indispensabile per fare una compilazione utile e ragionevole.

Poniamo che l'autore abbia un concetto storto o confuso della letteratura, o che gli manchi il senso estetico

o letterario, è chiaro che egli non può darci l'intelligenza degli scrittori, che è lo scopo necessario anche di una compilazione.

Ora leggendo il libro, ci è nato il dubbio che l'autore non abbia una idea chiara della materia che tratta. Giudica letterarii i libri che hanno uno stile buono o cattivo; e perciò le opere del Vico e del Tesauro chiama letterarie, perchè hanno uno stile, ancorchè cattivo. Confonde lo stile ora con la maniera, come in questo esempio del Vico e del Tesauro, ora con l'elocuzione, come quando cita il Segneri, chiamando stile quello che il buon Segneri chiama elocuzione. Confonde l'invenzione con l'immaginazione, e chiama l'Ariosto povero d'immaginazione, perchè ha cavato le sue invenzioni da altri. Affetta un certo disprezzo della forma letteraria, che pone nelle frasi e considera in sè stessa, come avesse vita propria e si potesse staccare dal pensiero. Parimente astrae dalla forma i pensieri e crede fare una storia letteraria, informandoci de' concetti e delle opinioni degli scrittori, aggiungendo per ultimo ciò che gli par da lodare o da biasimare nella forma, che è per lui l'esposizione, il modo di esporre o di dire. Così il pensiero preso in sè stesso è per lui il principale e la forma rimane un accessorio. Il medesimo fa con la moralità, che diviene un criterio letterario, un elemento essenziale de' suoi giudizii in fatto di letteratura.

La letteratura considerata come un accessorio, o come la veste del pensiero, per usare uno di quei modi di dire che hanno fatto fortuna, non ha più importanza propria. Ed il Cantù, innanzi al quale letterato è quasi sinonimo di pedante, e che disprezza il culto della forma scompagnata dalle cose, e flagella di continuo gli scrittori vuoti, pretensiosi cercatori di frasi, in luogo di dire: questo non è letteratura, e farsi a rialzare il

concetto; la prende egli medesimo in questo significato volgare, astrae i concetti dalle forme, di quelli principalmente s'occupa, tocca di queste quasi per incidente e con l'aria stizzosa di chi dicesse ai nostri mal capitati critici: Ah pedanti! che in queste vuote forme ponete tanta importanza. Dev' egli parlarci del Machiavelli? L' importante per lui è i suoi concetti, le sue opinioni, la sua vita, il suo carattere; la parte letteraria rimane un accessorio naufragato in tanto mare. Dee parlare del Telesio, del Bruno, del Campanella, del Sarpi, del Galilei? La parte letteraria vi è appena toccata. L'essenziale per lui è sempre il contenuto, il pensato in sè stesso, in quanto è vero o falso, importante o frivolo, morale o immorale, utile o dannoso; e da questi elementi trae i criterii e i suoi giudizii, considerando la parte letteraria come qualcosa di appiccato, che si possa togliere o aggiungnere; merito o demerito affatto secondario.

Al tempo de'puristi, quando c'era una scuola che giudicava gli autori dalle parole e dalle frasi, sorse una reazione salutare, una contro scuola, che a quelli che gridavano: parole, rispondeva gridando: pensieri. Il Cantù è rimasto ancora lì, come erano le cose trenta anni fa, astrae il fondo dalla forma, ciò ch' egli chiama potenza idealista, e non si accorge che appunto in questo idealizzare, o per usar la parola propria, in questo astrarre hà preso radice quel divorzio delle lettere e delle scienze che deploriamo al par di lui, e che ci dà spesso scienziati barbari, che guardando al fondo trascurano la forma, o letterati vuoti, de' quali si può dire: *pulchra species, sed cerebrum non habent.*

Vera storia ragionevole della letteratura non è possibile, quando si abbia un concetto così storto e confuso di quella. I giudizii ti riescono falsi, avendo per base il

valore e l'importanza e la moralità del contenuto, cose belle e buone, ma estranee alla letteratura, che ha in sè stessa, il suo fine e il suo valore, e vuol essere giudicata secondo criterii proprii, dedotti dalla sua natura. Con i criterii di Cesare Cantù Machiavelli è rimpiccinito, Ariosto è disconosciuto, Leopardi è messo in coda alla scuola del Monti; Alfieri, Giusti, Berchet rimangono incompresi.

La fedeltà storica è anche un elemento estraneo all' arte; ed il Cantù vi dà tanta importanza che ne trae argomento a gravi censure contro il Tasso e l'Alfieri, come se l'esattezza storica fosse condizione essenziale di un lavoro artistico.

La moralità è una buona cosa. Ma l'essere stati l'Ariosto o il Machiavelli immorali, ha così poco a fare con la storia letteraria delle loro opere, come l' immoralità di Bacone ha poco a fare col suo Organo. Se ne può parlare per incidente, ma non a criterio del merito delle loro scritture.

Cerco finora la letteratura e non la trovo, o la trovo confusa con cose certo importanti, ma diverse.

Quando Dio vuole, il Cantù scende a parlare della forma, ma anche qui trovi idee vaghe e confuse. Che cosa intenda egli per forma, mal si comprende. Talora si riduce per lui a lingua e stile. La distribuzione delle parti, l' orditura del discorso, la connessione degli episodii, l'unità in una giusta verietà ecc., questo che si può chiamare la parte meccanica di un lavoro, sono per lui il più alto della critica letteraria e ne fa condizione di vita o di morte per un autore: lo sa l'Ariosto, tartassato dall' inesorabile storico per questi che sono difetti affatto secondarii, e che nell'Ariosto sono talora virtù. Ben ti parla di passioni, di energia, di evidenza, di genio, di entusiasmo, d'ispirazione, d'immaginazione, di fantasia, di realtà, d'idealità ecc., ma

sono generalità senza valore, indizio meno di meditazioni proprie che di reminescenze confuse e poco digerite.

Una storia della letteratura è fattibile, quando anche si abbia un poco giusto concetto di essa, ma a patto che l' autore vi supplisca con quella dote naturale che chiamasi il gusto o il sentimento letterario. Il Cantù, quanto alle dottrine, ti offre un miscuglio non raro oggi d' idee nuove con vecchi pregiudizii, onde nasce un concetto confuso fin della materia di cui vuol fare la storia: vi supplisce almeno con la spontaneità e la giustezza del gusto? Sa egli cogliere il bello, quando gli si presenta e lo sa riconoscere, ancorchè non lo sappia diffinire?

Quando passeggio per luoghi ameni, sento l' animo disposto a godere delle bellezze della natura, e le osservo, e le noto e mi ci fermo, nè vale distrarmene questo o quel difetto. Ma quando si ha innanzi uno scrittore, il primo desiderio che nasce nelle anime volgari è di biasimare, notando questo o quel difetto, e ciò principalmente chiamano critica. Questa disposizione a fermarsi nel male anzi che a godere del bene, rivela l'insufficienza del sentimento artistico, ed un ingegno critico puramente negativo. La qual disposizione è peggiorata nel Cantù da uno stato della sua anima querulo e malcontento, che gli rende ottuso e scarso il senso dell' ammirazione, e deprava il suo gusto, facendogli sentire una specie di godimento non tanto nella contemplazione del bello, quanto nell'osservazione de'difetti. Qual uomo anche di scarso senso artistico può sentirsi innanzi all' Ariosto, all' Alfieri, al Leopardi, al Poliziano, al Machiavelli, senza essere compreso di ammirazione, e senza sforzarsi d' intendere la loro grandezza? È difficile trovare nel Cantù una frase, un aggettivo, che riveli schietta e immediata impressione

di uno scrittore; e quando vuol pur farlo, riesce alla rettorica, egli così nemico de'retori! Finisce il suo studio sul Tasso con queste parole: Muori in pace, anima gemebonda, e lascia la scena al gràn ciarlatano, che alla simmetria virgiliana e petrarchesca surroghi la bizzarria mescolata di audace e di pedantesco!

La morte del Tasso ispiratrice di poeti e di artisti, non ha potuto strappar dalla sua anima o piuttosto dalla sua penna che un volgare *Requiem;* sentimento rettorico, che non rivela nessuna intima commozione, e guastato immediatamente da immagini estranee, conformi alla sua disposizione al biasimo ed alla critica.

Il Cantù è uno spirito malato e tristo, in lotta con i contemporanei, declamatore contro i pedanti e i letterati, contro l'ignoranza e la corruzione del secolo, come uomo mal contento e mal compreso, che si mette fuori e contro la società, in mezzo alla quale si trova. Con questa disposizione d'animo fosca, con tanto di tedio e di dispetto al di dentro, non si può scrivere una storia della letteratura.

Per non rimaner nell'astratto scendiamo a qualche applicazione, prendendo ad esempio uno de'suoi giudizii.

Nel Capitolo dei poeti del secolo d'oro s'incontra con l'Ariosto, *autore di un poema cui la posterità conservò il titolo di divino.*

Ma questa divinità non ispira alcuna riverenza al Cantù, che lo guarda accigliato, con aria di rimprovero, e in molte pagine si delizia a guastare il piedistallo ed atterrare l'idolo.

Il gran peccato dell'Ariosto secondo il Cantù fu la vita tranquilla, non provata dalla sventura e dalle contraddizioni, che avrebbero sublimato il suo grande ingegno. « *Il prosastico trascinarsi in piccoli impieghi, in minute ambascerie, in servidorie di corti, svigori*

questo grande ingegno, che le contraddizioni e la sventura avrebbero sublimato; non avvezzo ad alcuna attività interiore, lasciando fare e vivacchiando alla spensierata, instabile non solo in amore ma in ogni altro sentimento, quell' incomparabile suo istinto poetico non diresse a scopo veruno, oppure ad un solo, l'adulazione.»

Dunque la poetica dell' Ariosto o non ha scopo, o ha per iscopo l'adulazione. Per essere un gran poeta, dice il Cantù, avrebbe dovuto *elevarsi nelle serene regioni dell' eterna bellezza, esprimere il lato serio della vita, gl' impeti sublimi del cuore, la grandezza morale dell'uomo e della nazione, celebrare le benefiche virtù, il ben usato valore.* Invece soggetto del suo poema è l' adulazione, *adulazione bassa a principi immeritevoli, e per la quale inventa quegli Enrichi, quegli Azzi e quegli Ughi, che mai non esistettero se non forse nelle elucubrazioni di qualche genealogista.*

Eccolo ora addentrarsi nel poema, e tutto trova a biasimare. Orlando dovrebbe essere l' Achille, l' Eroe principale; ma vi fa una meschina comparsa. Comincia da vagheggino; abbandona Carlo al maggior bisogno; le sue pazzie il rendono un flagello di Francia; senza di lui si vince la guerra, non una battaglia dirige, non un assalto; e le maggiori imprese le vince per via di prodigi, come avviene de' paladini e degli altri guerrieri. Carlo Magno è amico del far nulla, senza carattere proprio; si lascia insultare e corbellare; comanda e non è ubbidito, somiglia a tralignato rampollo di razze vecchie.

La verità storica vi è sempre oltraggiata. Trasporta tra' Mori l'amicizia di Niso ed Eurialo sotto i nomi di Cloridano e Medoro; fa vagare Angelica e Marfisa con una libertà difforme dagli usi orientali. Parigi non era

allora città di conto, nè fu mai assediata da' Mori, nè i Mori aveano in mano Gerusalemme, nè allora era fondato il regno d'Ungheria, e parimente son baie l'Imperator greco Costantino e suo figlio Leone.

L'Ariosto inventa palagi contro ogni regola d'architettura, e pitture che contro ogni regola esprimono azioni successive. Conducendo Astolfo nella Luna, falla negli elementi della cosmogonia e fa mal governo dell'astronomia; crede la Luna lucente per sè ed eguale o poco minor della terra.

La cavalleria era allora cosa seria; come poteva egli porla in discredito? In un canto se ne beffa, in un altro ne parla seriamente; ride fra carneficine di ottanta e centomila il giorno.

Gli dan lode d'immaginoso; ma le sue favole erano già state ordite da altri, nè egli le ha sorrette con l'allegoria, come fa il Boiardo. Comincia con versi di Dante, finisce con versi di Virgilio; da' predecessori imitò i rapidi e crudi passaggi, e la sconnessione e il mancar d'un cominciamento e d'uno snodo.

E poi, qual cosa è più facile, che invenzioni fantastiche, non riscontrate dalla ragione? E coll'Ariosto versiamo in un mondo perpetuamente falso, tra eroi che si tempestano di colpi senza mai ferirsi, che randagi per foreste selvagge, pure conoscono le cortesie del cinquecento; tra donne che avvicendano l'amore e le battaglie; fra maghi ed angeli che alternamente sovvertono l'ordine della natura, sicchè nelle buffe inverisimiglianze il fantastico uccide sè stesso.

Diresti che col balzar di maraviglia in maraviglia, voglia tôrre alla riflessione di appuntarne le sconvenienze; nè comprende che la grand'arte d'ogni poesia sta nell'ammisurare la finzione al vero, in tal guisa che il maraviglioso s'accordi col credibile.

Rinaldo e Astolfo vanno traverso gli spazii del cielo e dell'Italia, eppure non s'imbattono mai in arti, in mestieri, in leggi, in quello di che vive l'umanità, in quello di che era pieno il Cinquecento. D'Italia insigne vanto sono Colombo, Americo, il Cabotto; e l'Ariosto, parlando della scoperta di nuovi mondi, non accenna che a portoghesi e a spagnuoli, e ne trae occasione di encomiare Carlo V. E non si ricorda della patria che nell'ultimo canto, ove affastella a'gloriosi contemporanei altri bassi nomi, come uno di quei meschini che mendicano la lode col prodigarla.

E poemi e ogni altro libro in tanto son lodevoli in quanto porgono un concetto utile e grande. Ora l'Ariosto, mancante sempre del vero pregio di un'epopea, la sincerità, ridendo di sè, del soggetto, de'lettori, diresti siasi proposto distruggere i sentimenti man mano che i suscitò. E celiasse solo degli uomini, ma non la perdona alle cose sante. Mette in beffa Dio, e confonde cose sacre con profane.

Frivola è la moralità de' capocanti, allorchè non sia ribalda. Stranissime idee del vizio e della virtù; unica gloria la forza militare. Ruggiero è volubile in amore; Orlando fa da boia; Zerbino perdona la vita ad Oderico per tormentarlo ancora più; Bradamante è vendicativa, uccide Pinabello fuggente; ella e Marfisa sono feroci e si dilettano del sangue.

Nessuno, peggio dell'Ariosto, fu così zeppo di lubriche ambiguità e d'immagini licenziose.

Abbraccia, è vero, tutti gli stati e condizioni; ma perde di vista l'uomo, sbaglia ed esagèra il linguaggio della passione; e non ti offre donne virtuose, ma rozze, Gabrine e Origille, o voluttuose amiche, fra le quali è da porre anche Isabella.

Però, se pochissimo quanto a'fatti, moltissimo inventò

l'Ariosto quanto allo stile; onde quel ritrarre così vivo, così vario, che lo renderà miniera inesausta di quadri. Ridendo con una dabbenaggine arguta, signore delle armonie, quanto il Petrarca, mirabilmente versatile nell' espressione, discernendo per istinto le eleganze dall'affettazione, il vezzo natio della lingua parlata dal ribobolo mercatino; falseggia quando tocca il figurato, ma quando procede per la piana e fuor di metafora, produce quel piacere che nasce dal conversare alla domestica con uno de'più begl'ingegni, non d'Italia solo, ma del mondo. È la maggior prova che i libri vivono per lo stile, e da questo il Galilei confessava aver appreso a dar chiarezza e grazia a' suoi dettati filosofici.

Ecco in che modo il Cantù parla dell'Ariosto, e noi abbiamo voluto esporre il suo giudizio quasi con le stesse sue parole, per esser più sicuri di renderlo con esattezza. Finisce con la seguente osservazione: degl'ingegni è incalcolabile la potenza; guai a chi la sconosce, peggio a chi l'abusa. L'uomo, allorchè s'accinge a scrivere, tremi delle conseguenze d'ogni sua parola. A'pensamenti del Machiavelli è debitrice Italia di lutto e d'infamia oh quanta! dagli scherzi dell'Ariosto che travolge le idee di virtù, che divinizza la forza, che fa delirare il raziocinio, che imbelletta il vizio e seconda gl'istinti voluttuosi, forse la patria trasse più mali ch'ella stessa nol sospetti.

Riassumendo, l'Orlando furioso, il poema divino, secondo il Cantù, o non ha scopo, o ha a scopo l'adulazione; i caratteri vi sono mediocri e imperfetti, come è de'due principalissimi personaggi, Orlando e Carlo; vi si trova falsificata la storia, la cosmogonia, la geografia, l'astronomia, le belle arti; le invenzioni per lo più tolte da altri non sono sorrette dall' allegoria, non sono riscontrate dalla ragione e ci gittano in un mondo

perpetuamente falso, ove l'inverisimile uccide il fantastico; niente ci è che ricordi la patria o i tempi suoi o le opere dell'ingegno, come arti, mestieri, leggi, scoperte; niente vi è di serio; vi si ride di tutto, della religione, della morale, del soggetto, dell'autore, e de' lettori. Se non fosse lo stile, niente vi sarebbe degno di lode.

Tutte queste critiche del Cantù, salvo un po' d'esagerazione, sono giuste nel fondo. Chi può mettere in dubbio che nel divino poema vi sieno caratteri imperfetti o mediocri, sbagli di storia o di geografia, molte scurrilità, invenzioni tolte altronde e senza freno di ragione, e cose simili? Sono osservazioni fatte, rifatte, e che non sono giunte mai a scemare l'ammirazione verso il sommo poeta. Anzi, dove non ci è quasi gran poeta, che non abbia avuto i suoi violenti detrattori, e la cui fama non siasi oscurata in qualche secolo, la riputazione dell'Ariosto è andata sempre crescendo, non solo in Italia, ma in tutta la colta Europa, ed oggi i critici più dotti e competenti non dubitano di metterlo accanto ai primissimi, a Dante, a Omero, a Shakespeare.

La fama del Poeta cresce, e nondimeno queste critiche si accettano e si tengono per buone e per giuste. Il che vuol dire che queste critiche, giuste in sè stesse, diventano assurde, quando si prendono a criterio dei giudizii, e se ne vuole inferire il valore intimo dell'opera. Finchè il Cantù dicesse: io non direi a' giovani di voler imparare la morale o la storia nell'Orlando Furioso, o di cercarvi lezioni di patriottismo o di belle arti; noi diremmo lo stesso. Ma quando, dettando una storia della letteratura, mi gitta giù il divino poema, per gli sbagli di storia o di geografia, per gli errori di morale, per la licenza dello scrivere, per la inverisimiglianza delle finzioni e per altrettali difetti, abbiamo ragione di dirgli che ha un concetto storto della letteratura, e ha ottuso il senso estetico.

Per dimostrarlo con maggiore efficacia, prendiamo la prima delle sue osservazioni, che ha maggiore attinenza col valor letterario del libro.

Secondo il Cantù, la materia e lo scopo del poema è l'adulazione, essendo il fatto principale gli amori di Ruggiero e Bradamente, volto all'elogio di Casa d'Este. L'osservazione è stata già fatta, e nessuno ha mai pensato a voler difendere l'Ariosto da questa taccia. Ma il Cantù esagera il fatto, quando lo considera come l'intenzione e lo scopo del lavoro, perciò come un difetto non accidentale e chiuso in sè stesso, ma sostanziale e quasi anima di quel vasto ordito, sì che vi penetri dappertutto e vizii tutto.

Che questa sia stata l'intenzione dell'Ariosto, è cosa che si può ammettere o negare, senza che questo abbia niente a fare col valor reale dell'opera. Un'opera ha la sua intenzione in sè stessa, e poco monta quale sia stata l'intenzione dell'autore. Se l'Ariosto ha voluto fare del suo poema un panegirico di Casa d'Este, suo danno; il panegirico è sfumato, il poema è rimasto. Chi oggi ricorda più quelle lodi, o si ricorda più non che altro dei nomi di quei duchi e duchesse? Tutto questo è dimenticato; il lettore lo gitta via da sè come un cencio inutile: segno che l'intenzione personale dell'autore ci sta come qualcosa di appiccicato e sovrapposto, e che il poema con quella e senza di quella resta in sè stesso compiuto e perfetto. L'errore del Cantù sta a considerare l'intenzione dell'Ariosto non come un accidente naufragato e dimenticato in mezzo a quel mirabile ordito, ma come la sostanza stessa e il principio organico del poema.

Secondo il Cantù, o questo è lo scopo del poema, o il poema è senza scopo. Ben altro sarebbe stato se il poeta avesse inteso a rialzare la coscienza nazionale,

ed elevandosi nelle serene regioni dell'eterna bellezza, avesse espresso il lato serio della vita, gl'impeti sublimi del cuore, la grandezza morale dell'uomo e della nazione.

Vale a dire che il critico in luogo d'immedesimarsi col poema, prenderlo com'è, e spiegarlo e goderlo e gustarlo, immagina lui un nuovo poema con un altro scopo, ed ha la temerità di dire: ecco quello che avrebbe dovuto fare l'Ariosto. Così, insensibile alle grandi bellezze della poesia del Folengo, tanto stimato dai critici stranieri, esce a dire: oh se il Folengo avesse trattato argomenti serii! come se il poeta fosse una specie di macchinetta e potesse a sua volontà essere serio e comico; come se Molière potesse essere Corneille e Tasso Folengo. Così, non contento del Giusti, suggerisce quali a parer suo doveano essere i motivi e le fonti delle sue satire. Il che significa non comprendere nè il Giusti, nè il Folengo, nè l'Ariosto.

Dire: oh se l'Ariosto avesse espresso il lato serio della vita! significa in altre parole: oh se l'Ariosto non fosse stato l'Ariosto! e se quei tempi non fossero stati quei tempi!

L'ingegno non è una vuota potenzialità applicabile a tutto, ma qualche cosa di concreto che s'individua così o così, e non altrimenti. Ed è tanto assurdo supporre che l'Ariosto potesse esprimere il lato serio della vita, quanto è assurdo il sostenere che l'Ariosto non era l'Ariosto, ma Milton o Dante.

Basta poi una conoscenza superficiale de' suoi tempi per comprendere l'assurdità e quindi l'impossibilità di un'epopea, come la vuole il Cantù. Una lirica a quel modo si può comprendere, potendo la lirica essere anche l'eco di un'anima solitaria, o l'espressione di una minoranza. Ma l'epopea trae la sua vita dall'intimo

della nazione, come si trova; e se un poema, come lo vuole il Cantù, fosse stato possibile, l'Italia avrebbe avuto ancora in sè tanto di vita da rilevarsi dalla sua abbiezione e ristaurarsi per virtù propria. Ove il Cantù avesse mirato così addentro, avrebbe veduto che il poema ariostesco, così com'è, è altamente nazionale e umano, rappresentando con la sapienza inconsapevole del genio ciò che allora v'era di più intimo e di più nascosto nella coscienza dell'Italia e dell'umanità. Ma rimasto alla superficie ha finito col dire: o lo scopo del poema è abbietto, o è senza scopo; e quale avrebbe dovuto essere lo scopo, ora ve lo dico io.

Or che giudizio ci può dare del poema un uomo, che non sa vederne lo scopo? Poichè siccome lo scopo genera tutto l'organismo del lavoro, è evidente, che quello che nel poema ci è di organico e d'intimo, sfugge all'occhio del critico, e non rimane sotto la sua osservazione che solo la parte meccanica, e quel lato apparente e superficiale della forma che egli chiama lo stile.

Ed a questo si riduce l'analisi del nostro critico. Le sue osservazioni cadono sulle qualità astratte del contenuto, anzi che sul movimento organico che ne fa una cosa viva, e non un morto aggregato meccanico. Orlando e Carlo Magno sono caratteri perfetti? Il contenuto è storico o favoloso? I costumi e i fatti sono conformi a' tempi? Le invenzioni contraddicono per nulla alla storia, alla cosmogonia, alla geografia? Le invenzioni sono originali? sono verisimili? Vi è ispirato l'amor della patria, il culto delle arti e delle scienze? Vi è rispettata la morale nelle cose e nella forma? Quistioni che riguardano la natura del contenuto considerato astrattamente, e non in quanto vive e si muove, ciò che è il sostanziale di un lavoro artistico. Possiamo ammettere come esatte tutte le critiche del Cantù, e non ne

verrebbe alcun danno al merito intrinseco del poema in quanto è poema. Possiamo tenerle tutte ingiuste o esagerate e non ne verrebbe alcun vantaggio al lavoro, il cui valore non dipende da queste condizioni. Sapevamo che tali quistioni tengono il principal luogo nella vecchia critica, ma credevamo che dopo il progresso degli studi critici in Europa non dovessero più entrare in una storia della letteratura, o almeno vi dovessero esser toccate per incidente, come si fa delle cose secondarie ed accidentali. Nè ci aspettavamo che un uomo, il quale dà del pedante a dritta e a manca, e se la piglia con tanta acerbità coi pedanti vecchi e più co' nuovi, desse egli medesimo un esempio così classico di pedanteria, rifacendo una critica oramai giudicata e condannata.

Perchè dunque con tutti questi difetti l'Orlando Furioso vive? Per lo stile, risponde il Cantù. E loda lo stile del divino poema per la vivacità e varietà del ritrarre, per la versatilità dell'espressione, per l'armonia, per la copia e l'eleganza della favella. Qualità che non bastano a destare la sua ammirazione, che egli discorre rapidamente in una pagina, e chiude subito con un terribile ma, che ci riconduce in quel fondo nero, dove gli è piaciuto di collocare l'Ariosto.

Lo stile per il Cantù è una riunione di qualità astratte ed isolate, come la vivacità, la varietà, l'eleganza, la semplicità, l'armonia ecc., e tutto questo è rettorica vieta. Tali qualità incontriamo anche in poeti di second'ordine, come nel Casa, nel Filicaja, nel Monti, e sono qualità meccaniche che con lungo esercizio si possono conseguire artificialmente, come hanno mostrato molti imitatori. Il Cantù parlando dello stile ariostesco, poteva aggiungervene altre, e tutte a caso, secondo che gli venivano sotto la penna; come avviene, quando non

si ha innanzi un tutto organico che si sviluppi e si mostri, ma la superficie astratta quale ti si presenta innanzi.

In un'opera d'arte si può benissimo fare un lavoro di astrazione. Si può isolare il contenuto dalla forma, in questa considerare la purità, la grazia, la chiarezza, l'armonia; in quello l'originalità, la moralità, la verità storica, si può insomma fare quello che fanno tutte le rettoriche, ridurre tutto a generi e specie, a caratteri e qualità astratte. La rettorica non si propone di formare il grande scrittore, ma di dare una certa abilità tecnica, che si può non difficilmente conseguire con l'esercizio e con le regole. Un critico che con questo medesimo metodo volesse dar giudizio d'uno scrittore, considerando l'invenzione, i caratteri, le passioni, l'elocuzione, la lingua, fa dell'anatomia sopra un cadavere, fa una critica astratta, che se qua e là ci può dare delle utili notizie e delle savie osservazioni, non può mai riprodurre nella sua integrità organica e vivente il mondo creato dall'artista. Il critico è dirimpetto all'artista quello che l'artista è dirimpetto alla natura. Come l'artista vi riproduce la natura, ma con altri mezzi ed altro scopo, così il critico riproduce l'arte, ma co'suoi processi, e co'propri fini, e quello che più importa, con quella piena coscienza di essa che manca spesso all'artista.

L'Ariosto ha creato un mondo, che ha in sè il suo scopo, le sue leggi, la sua forma, così vivo e originale e vero, come è il mondo omerico o il mondo dantesco. Quel mondo che l'Ariosto ha creato, il critico dee comprenderlo e gustarlo, averne l'intelligenza e il sentimento. Ora al Cantù manca perfettamente la coscienza del mondo ariostesco; non ha la forza di uccidere il mondo reale in mezzo al quale si trova, e ricreare con l'ajuto dell'intelligenza e del sentimento quel mondo

che il poeta ha creato con la fantasia. Se avesse avuto questa forza, se avesse potuto vivere per poco in mezzo a quel mondo, ne avrebbe afferrato il concetto e lo scopo, e le leggi e le forme, ed avrebbe veduto che quella superficialità di passioni, quella imperfezione di caratteri, quelle inverisimiglianze, quelle fuggevoli creazioni che appena nate sono uccise da un'ironia implacabile, quella moralità equivoca in cui si fonde vizio e virtù, quella logica beffarda in cui si confonde il vero ed il falso, quegli urti di forze materiali gigantesche, che accennano al sublime e finiscono nel ridicolo, quel genio demolitore e onnipotente che, guasta e disfà tutto, e che si chiama il riso, sono ciò che di più profondo e originale sia uscito da una fantasia poetica, sono non i difetti, ma le virtù dell'Ariosto. Chi vuol comprendere la grandezza del suo poema, non ha che a compararlo col don Chisciotte, dove lo stesso mondo è riprodotto, ma con perfetta coscienza. Là lo scopo che nell'Orlando Furioso rimane addentrato e seppellito e inconsapevole creatore di tutto un mondo, diviene visibile ed acquista prosaica chiarezza; là è pazzia manifesta quello che nell'Ariosto ondeggia fra la serietà e la burla con indecisi contorni, sì che il buon Cantù non sa se il poeta scherzi o dica da senno; là spariscono le ombre, le mezze tinte, le sfumature, le gradazioni, la finezza e la delicatezza di una inconscia ed equivoca ironia, che involvono il mondo ariostesco in quel velo misterioso, in quelle forme ondeggianti, dov'è il maggiore attrattivo della poesia.

Il Cantù non ha neppur sospettato l'esistenza di questo mondo divino, di questa profonda creazione umoristica, nella quale si dissolve il medio evo e si genera il mondo moderno. Egli vi entra dentro, portandosi appresso i due mondi del volgo, il mondo reale e concreto,

ed il mondo delle poetiche e delle rettoriche, e vi applica quelle forme e quelle regole, e giudica. Qual maraviglia che non abbia compresa la parentela dell'Ariosto con Dante e Shakespeare, un uomo, che si tira dietro una poetica da scuola, ti esce fuori con l'invenzione, la verisimiglianza, la verità storica, la perfezione dei caratteri, l'eleganza, l'armonia, la moralità, la decenza, il patriottismo, l'astronomia e la cosmogonia?

In un impeto di sublime indignazione egli dice: l'Ariosto ha prodotto più danno che l'Italia non sospetti. Io credo si possa con più ragione dir del suo libro che esso produrrà più danno che non paja; confermando la gioventù studiosa in antichi e nuovi pregiudizii, ed avvezzandola a giudizii arroganti e prosuntuosi, al disprezzo dei nostri Sommi, a quella mezza e superficiale dottrina, che è peggiore dell'ignoranza.

STORIA DEL SECOLO DECIMONONO

DI

G. G. GERVINUS.

È uscito il primo volume di una storia, di cui l'introduzione pubblicata già da un pezzo aveva messa grande aspettazione. Accolta in Germania con favore straordinario, a giudicarne dalle tante migliaia di copie spacciate in poco più di un mese, importa che gl'Italiani ne abbiano conoscenza, trattandovisi delle cose loro. Vi è tra l'altro un capitolo, dove l' egregio storico ragiona della nostra letteratura; ed io vo' tradurlo per dare un saggio di questo lavoro.

LETTERATURA ITALIANA

Alfieri.

Le idee del medio evo, vincolo di tutti questi sistemi politici e gerarchici, estetici e filosofici, in Francia ed in Germania, non meno che in Italia ed in Inghilterra, accompagnano la ristorazione e gli anni che la prepararono. In Italia poco si conosceva De Maistre, il savoiardo, i cui disegni erano tutti rivolti verso la Francia e che ambiva di esser fatto Pari da Luigi XVIII; ma teorie e progetti della stessa natura brulicavano in molti cervelli. A questo ricorso di medio evo sarebbe mancato uno de' suoi elementi essenziali, se non si

fosse ridestata ancora una tendenza guelfa. La quale s' introdusse in Italia col ritorno degli antichi governi, con la signoria ghibellina nell' Alta-Italia, con la reazione religiosa ed il romanticismo poetico. Tante e così straordinarie vicissitudini aveano potuto solo render di nuovo possibile un tale fenomeno. In Italia, appunto per la vicinanza del papato, il razionalismo francese del secolo XVIII avea messe profonde radici fra i dotti; su questo campo in quasi tutti gli stati italiani, governo e letteratura prima della rivoluzione si avevano data la mano. Aggiungi che tutti i grandi italiani, che congiungevano con l' amor della patria senno ed esperienza politica, erano stati sempre antipapali, come Dante e Machiavelli. L' uno desiderava un capo ghibellino straniero, l' altro era tenero degli ordini veneziani, certo antipapali. Da costui fino ad Alfieri ci ebbe appena in Italia un pensatore politico così risoluto. La lettura delle opere di Machiavelli accese in Alfieri quel sentimento politico, di cui s' informarono i suoi lavori letterarii, e che egli travasò tutto in due libri *« Della Tirannide»* scritti di un getto nel 1777. Se Machiavelli stimò male necessario a'suoi tempi un dispotismo transitorio, questo destò in Alfieri tutto lo sdegno di un'anima libera e con la rigidità di un carattere, che era nemico di tutte le vie mezzane, osò di dire egli primo, che questa tirannide aveva troppo lungamente pesato sulla sua patria. Nella qual tirannide comprese pure il papato, e ciò che un Italiano di rado si attentava a dichiarare non che ad altri, a sè stesso, egli bandì pubblicamente: Che la religione cattolica è incompatibile con la libertà politica, e che i popoli del nord si apersero via a libertà per avere scosso da sè quel giogo. Cansò la quistione del modo che si ha a tenere per sottrarsi alla tirannide. Nella sua risposta in brevi parole

ci fa presentire le tendenze italiane del secolo decimonono. Il popolo intero dee innanzi tutto *sentire* la tirannia, la quale si conserva solo perchè esso lo vuole e l' accetta, e solo può essere diradicata quando tutti o i molti non la vorranno e non l' accetteranno più. Ora egli confessava «piangendo» che quest' essa è sola la via, lenta, ma la sola efficace. Sconfortava perciò dal cospirare prima che l' odio della tirannide non fosse generale. Ma se alcuno senta sì forte quel giogo, che sostenga morire libero anzi che vivere schiavo, Alfieri esaltava insieme con Tacito questo magnanimo sacrifizio, per la sublimità dell' esempio non del tutto vano. La sua prima sentenza era accetta a quei temperati liberali, il cui metodo era in verità il più lento, ma che solo ha condotto ad efficaci tentativi di libertà in Italia: nondimeno costoro venivano derisi col nome di *piagnoni* dagli audaci incitatori di congiure e di rivolte, a' quali la seconda sentenza non era di sconforto, ma di sprone, e che perduta ogni illusione sulla sorte che la terza sentenza lor prometteva, caddero alcuni con gloria, altri oscuramente. Il sistema di costoro determinò nel seguito lo spirito della letteratura popolare e della politica in Italia. Al che nonostante l'assennatezza di quelle due sentenze, Alfieri stesso diè la prima spinta. Come Foscolo nato di madre greca in Zante ed educato ad alti sensi, Alfieri attinse le sue prime idee politiche da Plutarco: caldo di esempli greci e romani, che infino ad oggi frammezzo alla bigotteria e preteria cristiana operano come forza viva sugli spiriti italiani, Alfieri «fremeva di rabbia» di esser nato in tempi, che niente si poteva fare di grande come quegli eroi dell' antichità. Ambì almeno di *dire* qualche cosa di grande, ed a questo sono indirizzate le sue tragedie, e de'suoi successori, Monti, Foscolo, Pellico, Nicolini ecc., le quali

rappresentano in forma classica i grandi fatti dell' antichità e tendono a ridestare l' antico patriottismo; e ce ne ha di Alfieri dettate proprio « da un fanatismo febbrile di libertà.» Le quali in tanta putredine di vita pubblica facevano brillare dinanzi a' giovani le immagini delle repubbliche di Roma e di Grecia, le immagini di quegli eroi, la cui mano fondava e redimeva stati, e delle cui gesta veniva ad essi soli la gloria. I poeti e i loro lettori, per vaghezza di fama sospinti a simili imprese, rimanevano stranieri a quel modesto concorso e lavoro di molti pe' molti, solo efficace ne' moderni stati così complessi, ne' quali la estensione, la popolazione e lo stato delle classi inferiori rende necessario di aver l' occhio a' bisogni delle moltitudini ed attendere con pazienza la loro maturità. Dimenticarono di distinguere tra il sentire e la capicità loro e quella del popolo per il quale si travagliavano; e fattosi profondo l' abisso che in Italia separa le classi infime dalla parte colta, Alfieri e Foscolo, avuta propria esperienza della rozzezza della plebe, la guardarono amendue con disprezzo dalla loro altezza, quasi Iloti da trattarsi con la marra, col prete e col boja. Così essi rimasero da ultimo estranei agl' interessi politici; quanto più si affrettarono, e più indietreggiarono. A'giovani arrisicati che non avevano la loro esperienza, lasciaron le stesse tragiche disposizioni di porre la loro fama più su che il benessere del popolo, di cozzare con le vie della natura e con la lentezza del tempo e di volere o il loro tutto o niente. Nella nuova generazione i destini d' Italia porsero alimento a questa impazienza e dismisura politica. La rivoluzione in Francia, la fondazione di repubbliche italiane sviò violentemente gli animi dalla via già aperta delle riforme, le tendenze repubblicane signoreggiarono di nuovo, e quasi tutti i più illustri Italiani, non

solo i poeti, ma gli Scarpa, i Canova, i Galvani, i Volta, furono di sensi repubblicani. Avendo poi Napoleone deluse le splendide speranze dell' italiana libertà, si vede apparire nella vita intellettuale quei cuori ulcerati, trai cui sfoghi sorse più tardi in Europa dal pacifico romanticismo estraneo al mondo politico una nuova letteratura battagliera e rivoluzionaria. Quanto più gl' Italiani durante la signoria francese ondeggiarono fra l'oppressione e la libertà, alteri ed umiliati ad un tempo della gloria de' loro eserciti per una causa straniera, in servizio di un Italiano, che ridestò certo il nome d'Italia, ma se ne valse come di mezzo a fini estranei; tanto più gli animi tesi ebbero agio di raffrontare quella dura realtà col loro ideale, e consumarsi nelle più violente passioni.

Ugo Foscolo.

Gli scritti ed il carattere di Ugo Foscolo sono qualche cosa di strano in mezzo al movimento de' patrioti italiani. Il suo sentire poetico e patriottico erasi tutto educato in Alfieri « il primo degl' Italiani, » l' amore della libertà aveva fatto lui, non meno che l'altro, poeta, ed in amendue giunse fino a «febbre di patria e di gloria.» E come Alfieri, fu strano e passionato, scettico, nemico de' preti e repubblicano. Alla caduta della repubblica di Venezia, la sua piccola patria, fu preso nella sua prima giovinezza da quell' amaro dolore, che già róse il cuore di Dante, e contristavalo non meno la sventura che l' onta de' suoi cittadini, la caduta ed il modo della caduta. In tre anni di miseria e di esilio formò di sè (1802) la materia « delle Ultime Lettere di Jacopo Ortis » che narrano il suicidio di un giovine, il quale insieme colla patria perde una donna amata

senza speranza. Pare abbia voluto in forma di romanzo rappresentare la morale di Alfieri intorno alla volontaria morte dell' uomo libero; un Cocceio Nerva si dovea immacolato sottrarre alla tirannide; ma nell' intendimento di Alfieri non vi era certo, che l'eroe dovesse con amore di patria congiungere amor di donna ed il sacrifizio di sè con la vanità e la gelosia. Del rimanente tutte e due queste passioni erano descritte con una profonda intimità e con forza, semplicità e naturalezza, il libro scritto dal poeta col suo sangue fece una viva impressione. Allora era Foscolo caldo di gioventù: quando più tardi vide nel regno d'Italia la stessa caduta e la stessa onta che già in Venezia, si ritirò freddamente in sè stesso, e disgustò anche i suoi amici con l'eccesso del suo fatalismo, e con lo sguardo scuro che gittò nella storia sulla umanità e la patria. Ma se noi vediamo la condotta di Foscolo dopo che il regno d'Italia andò in rovina, non troviamo ragione che lo giustifichi di abbandonarsi ad un così severo giudizio de' suoi compatriotti e crucciarsene così amaramente. Nè cosa vi è che lo scusi de' suoi atti antecedenti. Irresoluto come egli era, fluttuante al pari di ogni Italiano tra la gratitudine e l' odio a'Francesi, la sua condotta nel regno d'Italia fu una continua altalena. Egli serviva e ricusava il giuramento; serviva nell'esercito e nella università e gittava giù l' uno e l'altro uffizio; schivo di obbedienza, come Cheteaubriand, ma non parimenti schivo de' pubblici uffizii; odiava i Francesi e biasimava il misogallismo di Alfieri; frizzava nel suo Ajace (1811) Napoleone, ed accettava Eugenio a suo censore; a Lione faceva l' apoteosi di Napoleone, a Pavia gli ricusava perfino le lodi di uso nel suo discorso inaugurale; lo ammirava e lo abborriva, desiderava le sue vittorie e sperava la sua caduta. Come la politica, fu

la sua vita privata senza dignità e temperanza. Cinica natura, dispregiava gli usi sociali, e nella filosofia e nella vita si mostrò indulgente a tutte le passioni. Tutto tra libri, giuoco e donne, non conobbe mai la vita regolata della famiglia; erasi fatta una legge, come Alfieri, di viver celibe sotto la tirannia, bel pretesto politico a coprire disordinati costumi, inchinevole come egli era a vita licenziosa. Era in lui discordia non solo tra' principii e la patria, ma anche ne' principii. Nella catastrofe del 1814 si annoiò tutto ad un tratto di politica, egli che da giovine aveva fatto professione di stoicismo nella vita pubblica. Gli parve non potersi più salvare la patria neppure con mille Licurghi; tanto fracidume sanabile solo con la distruzione, e tanta meritata vergogna d' Italia incancellabile, finchè i due mari non l'avessero ricoperta.[1] Un anno dopo, esule dalla Svizzera e di quivi nell' Inghilterra, vide le cose con più calmo animo, ma con abbandono de' suoi principii. Irrisore di ogni potere soprannaturale, parlava ora della necessità della religione e della bontà della religione cattolica, credendo, come alcuni altri Italiani di esperienza, sia possibile una purificazione del cattolicismo sotto il papato e la signoria dei preti. Egli già motteggiatore de' papi, così pieno di fiele scrivea ora al cospetto d'Italia « doversi *volere* fino all'ultima stilla di sangue che il sovrano pontefice, propugnacolo della religione in Europa, principe elettivo ed italiano, non solo sia lasciato esistere e governare, ma governi in Italia, sotto la protezione degli Italiani. » L'antico pubblicano ora consigliava la monarchia temperata, e voleva, come poi i moderati del 30, raccogliere in un solo partito la classe media, timido della plebe, poco

[1] Foscolo *Opere*, Firenze 1850, 6, 15.

fidente della nobiltà, ed in sospetto delle mene settarie.

Perchè, quantunque egli nel 1814 non abbia arrossito di ordire congiure militari, per quel suo perpetuo altalenare, ruppe poi con i fautori dell'indipendenza che egli chiamava fanciulli: indi insieme con tutti gli uomini intelligenti del suo paese accagionava questi cospiratori di ogni male d' Italia, e si guardava di dire pubblicamente ciò che poteva rompere le fila a quelle « teste calde » e certo solo il suo acuto ingegno distinguevalo da costoro, co'quali aveva comuni le illusioni e l'eccentricità di uno smisurato amor proprio. Contrattiditorio e diverso in parola e in opera, Foscolo è dai suoi cittadini variamente giudicato. Quelli che come Gallenga l' onorano quasi un martire, hanno pur dovuto rimproverargli il mutabile umore, e negargli la capacità e la forza di seguire un regolato cammino d'idee. Monti allontanavasi da quel «Catone cortigiano» ed egli da lui; Tommaseo attribuiva la sua condotta a vanità, la contessa di Albany a singolarità, Cesarotti ad impeto di passioni, il conte Pecchio a leggerezza. Esposto a pungenti biasimi, egli si sforzò sempre e dovunque di dimostrare in pubbliche e private difese, logica e costante la sua condotta. Nè potendo por fine alle accuse, che egli attribuiva a maldicenza e veleno degl'italiani, li cancellò dal suo cuore ed in Inghilterra se ne tenne discosto; e sarebbe ritornato nella sua greca patria, se non lo avesse colto la morte (1827). Nondimeno il Foscolo con tutti i suoi tratti di stranezza ed esaltazione, è rimaso il Beniamino della gioventù italiana, ben diverso da ciò che nelle stesse condizioni ha avuto luogo in Germania, dove son divenuti sempre più ideali politici gli Stein e gli Scharnhorst, non mica i Kleist ed i Seume, vittime della patria sventura simili a Foscolo, anzi più pure.

Manzoni.

Vi è stato dunque un tempo, che Foscolo fu condotto da irresistibili circostanze a concetti politici più temperati: nè questo modo più calmo di considerare le cose lo aveva mai abbandonato del tutto. Nel suo Ortis avea egli posto in bocca del suo personaggio le assennate parole del Parini contro il fanatismo della gloria, e gli aveva pur fatto fare questa importante osservazione storica: che la sventura di un popolo ha per lo più la sua cagione nelle necessarie leggi del tutto, nell'equilibrio e contrapposti storici; che perciò l' Italia oppressa soffra ora il contraccolpo del ferreo giogo che una volta impose al mondo. La qual moderazione di giudizio veniva già su durante la signoria francese in altri contemporanei; ed ebbe la prima volta poetica espressione, quando Ippolito Pindemonte alla celebre poesia *I Sepolcri* del Foscolo rispose con un'altra dello stesso titolo, la quale all'ardenza della prima contrapponeva un sentire più soave e pacato. In quel tempo (1810) usci fuori Alessandro Manzoni co' suoi *Inni sacri,* imitati poi da una intera serie di lirici sacri. Sono inni secondo gli antichi canti ecclesiastici, sgorgati dal santo petto di un uomo placido e contemplativo, che scosso dai grandi mali morali ingenerati dalla rivoluzione e tolto allo scetticismo per un subitaneo ravvedimento da un predicatore francese, come si dice, ritornò in grembo della chiesa. Primo segno in Italia di quel ritorno alle idee religiose già manifestatosi in Francia nel Genio del cristianesimo di Chateaubriand, e della entrata del medio evo col romanticismo tedesco. Gl' influssi ravvivatori della nordica letteratura avevano già fatto loro pruova nelle lettere di

Ortis; Foscolo era già prima un ammiratore di Ossian e di Shakespeare; si giovò in quelle lettere del Viaggio sentimentale di Sterne da lui tradotto nel 1805, e compì quel racconto sotto la fresca e vivace impressione del Werther. Era sua intenzione di ridonare alla prosa italiana vita e semplicità, e dipinse l'amore con una schiettezza che dall'artificioso Petrarca in qua non si era mai veduta in Italia. A lui si accostò il Manzoni, che lesse con ammirazione i capilavori della letteratura inglese e tedesca, e si propose anch' egli di rimuovere dalla prosa la fredda e pomposa rettorica, e restituire alla poesia l' immediata verità e semplicità della natura. Rimase egli per lungo tempo solo, insino a che dopo la caduta del governo francese insieme con la pace entrò in Italia la letteratura settentrionale. In questo frattempo Leoni rendea dimestico Milton, dopo la versione già da lui fatta anni prima, precursore di Bezzoni e Sormani, di otto tragedie di Shakespeare; similmente Pompeo Ferrario voltò in egregia prosa i drammi di Schiller, prima della traduzione in versi del Maffei. Nei primi anni della ristorazione Byron e Scott divennero noti nelle traduzioni di Pellico e Borsieri, Berchet alimentava la disputa teoretica tra romanticismo e classicismo, pubblicando una traduzione di due ballate di Bürger. Manzoni col suo nome fece in Lombardia pender la bilancia in favore del romaaticismo, e per opera de' suoi seguaci lo trapiantò pure in Toscana, che insieme con Roma rimaneva inchiodata agli antichi. Al qual trionfo conferì più ancora lo spirito patriottico della scuola romantica di Milano, la quale in quella sua prima freschezza e vivacità formò valida opposizione all' emula scuola classica. L' organo letterario di questa, *la Biblioteca italiana*, era diretto insieme con Acerbi da Vincenzo Monti, a cui gl' italiani non hanno

mai perdonato la sua incostanza politica. In ogni mutazione egli si accomodava a tutte le vicissitudini della vita pubblica. Come quasi ogni poesia della scuola arcadica a cui apparteneva, la sua era quasi sempre poesia d' occasione: talora co' grandi fatti del tempo alzavasi a grandezza di stile, alternando però sempre i colori secondo i tempi. In Roma poeta papale cantò il viaggio di Pio VI a Vienna; infiammato da Alfieri, scrisse due tragedie, calde di libertà e però lodate dal Foscolo: la sua Basvilliana al contrario, fatta ad occasione dell'assassinio di Ugo di Basville agente francese in Roma, venne bruciata da' democratici di Milano; Monti, come confessa egli stesso, fu per paura poeta rivoluzionario, partecipe delle altrui follie; poi prestò la sua penna all' impero francese, e sotto la dominazione austriaca cantò il ritornò di Astrea, e scrisse altre poesie cortigiane stategli commesse. Manzoni al contrario tennesi lontano dalla corte, ma senza ostentazione, calmo e mansueto, ma indipendente e stimato come Parini e come lui, amante di libertà e di patria, ma come lui, convinto, che la libertà può così poco essere acquistata con le sollevazioni e le congiure, come soffocata per via di tirannide, e che una letteratura di rettorici sfoghi, o spirata dalla disperazione e dalla noia della vita, anzi che agevolarla, può metterla a repentaglio. Intorno a lui si raccolsero gli scrittori del Conciliatore, organo letterario de'romantici, le cui tendenze operose vedremo più tardi nella storia lombarda. Manzoni non vi si mescolò; ma d' altra parte caldeggiava le loro idee letterarie, le quali, sotto lo sguardo sospettoso del governo austriaco, lavoravano al risorgimento dello spirito nazionale. Le due sue tragedie, il *Carmagnola* e l' *Adelchi* (1818) che prima si discostarono dal modello alfieriano, con una tendenza ad imitarare le forme di Schiller, e che a noi tedeschi

ricordano piuttosto i drammi di Uhland, conservavano quello spirito patriottico nella materia e nella condotta: l' ultima rappresenta con molte allusioni la caduta dei Longobardi per le intestine discordie. Ma insieme con l' abito dell' antica tragedia aveano esse posto giù anche quel ruvido e vantatore eroismo; animate da uno spirito di soavità, confortano il misero a pazienza e speranza, essendo la felicità così poco eterna compagna dell' oppressore, come dell' oppresso: i denti ringhiosi del Foscolo si mutano qui in labbra supplichevoli.

Il celebre romanzo, i *Promessi Sposi,* che pubblicò dieci anni dopo (1827), dettato dallo spirito di rassegnazione, combatte quel vendicarsi o farsi giustizia da sè nell' offesa e nell' ingiuria. Può parere che l'autore qui si sia messo al tutto fuori della politica; ma qui pure l' argomento è tolto da una storia della patria oppressa, e per rispetto all' impressione ricorda una sentenza del Foscolo: che i poeti, anche esortando a rassegnazione, riaprono le ferite del cuore, commovendolo sempre con troppa violenza. Nondimeno il fine del Manzoni era tutto conciliativo. Descrivendo le città lombarde sotto l' oppressione spagnuola, vi era già qualche cosa che riconciliava col presente, tristo che fosse: ed al di sopra della vita politica poneva la morale, di cui mostravasi possibile la più alta perfezione in ogni stato sotto qualsiasi forma di reggimento, ed insieme a corona la vita religiosa, la salutare fidanza in Dio, della cui provvidenza questo racconto è una energica manifestazione. Ma questo tenersi lungi con rassegnazione da ogni fine politico, secondo lo stile del romanticismo tedesco, reale o apparente che fosse, fu trovato da quasi tutti i patriotti italiani in contraddizione con la tradizione nazionale. Non conoscevano essi altro interesse, che quello della patria e dell'emancipazione politica ed anche i più temperati si levarono con solenni richiami

contro questa predica di codarda sottomissione in nome di Dio. E quella glorificazione della morale virtù della religione, che vi è descritta senza contrasto con la superstizione e con l'abuso, è vero, ma pure come effetto di amore, veniva da loro combattuta, quasi fosse un ritorno al cattolicismo con tutte le sue sconvenienze: dei quali biasimi si rimane attoniti, vedendo come in questa terra la corruzione della religione ha reso schivi anche i migliori di una pura religione. Appariva così strano nelle lettere italiane un lavoro di arte senza una decisa tendenza politica, che se ne volle cercare in Manzoni una occulta, e gli si attribuì l'intenzione di dar nuova vita al guelfismo. I suoi più risoluti avversari negavano una tale intenzione. Eppure questa politica guelfa era già nell'Adelchi espressamente raccomandata, e già nel Foscolo mostrammo la stessa idea, ed il governo austriaco guardava dapprima ne'suoi Stati italiani con molto sospetto questa tendenza guelfa, la quale ha avuto da quel tempo una storia e continuazione letteraria e politica. Per tacere di De Maistre, di cui è conosciuta l'opposizione contro il politico equilibrio ghibellino di Vienna, questa tendenza seguirono Balbo e Carlo Troya, politici laici; il sacerdote Antonio Rosmini, che spronato dalla filosofia inglese e tedesca ideò un sistema metafisico, ritornò sotto diversi aspetti alle scuole cristiane del medio evo e condusse la sua applicazione a' problemi morali e sociali fino ad un sistema gerarchico, il quale egli, il favorito di Roma, non potea immaginare che guelfo e papale. Gioberti lo combattè, più tardi, volendo egli adoperare a nazionale progresso quel guelfismo, che De Maistre e Rosmini usarono a reazione, e fu, senza volerlo, l'appoggio di quel partito, che volea fare di Pio IX il suo istrumento: di questi era Azeglio, genero del Manzoni. Solo partito che abbia avuto in Italia se non un assoluto trionfo, almeno gran seguito:

pure gli schiamazzatori si ponevano dal canto de' suoi avversarii in letteratura ed in politica. La natura e la storia del popolo italiano non gli consentirono una durevole signoria del puro ideale artistico, dello spirito scientifico, della temperanza religiosa e politica, come è proprio del nord. Come nella pittura quelli stessi che seguono il romanticismo, non si sono potuti pienamente francare dalla maniera classica; così le più intime qualità della poesia nordica poterono appena trovar luogo in una terra, le cui memorie classiche non riconducono alla natia semplicità della natura nello stato e nella società, ma ad una civiltà morta, presso di un popolo, che non sente profonda inclinazione alla natura, alla vita campestre, alla solitudine, e nel quale il senso religioso fino dalla prima giovinezza è venuto meno sotto la corruzione gerarchica. È sempre difficile a mantenere la misura ed il freno necessario della libertà: e però i classici inglesi e tedeschi furono solo per poco tempo i modelli del romanticismo italiano. Ed anche sotto questo aspetto la letteratura tedesca era discesa assai giù. Egli è vero che il pacato contegno de' romantici tedeschi per rispetto alla vita esteriore non poteva fin dal 1794 allignare fermamente in Italia, dove in quelle vicissitudini di signorie straniere tutti gli spiriti operosi venivano attirati in quel solo *scopo*, e l'indipendenza nazionale era divenuta una questione di vita e di morte. Più tardi la letteratura italiana venne meno sempre più a questa maniera romantica, la quale in Francia ed Inghilterra partendo da quella degenerazione della forma tedesca, riuscì in una opposizione cruda e perciò anch'ella degenere. Byron fu il suo tipo, il cui moderno radicalismo dava la mano all'antico di Alfieri, e fu insieme con Foscolo il favorito della gioventù liberale, infino a che amendue furono sostituiti da Victor Ugo e Mazzini.

GIUDIZIO DEL GERVINUS

SOPRA

ALFIERI E FOSCOLO.

Chi ha letto il capitolo del Gervinus intorno alle condizioni letterarie dell' Italia nel secolo XIX, pubblicato testè nel Cimento, ha potuto vedere con quanto senno l'autore senza interrompere mai la narrazione, com'è debito dello storico, ha saputo darci un giudizio compiuto della nostra letteratura; e dico compiuto per rispetto al suo scopo. Io debbo rifare il suo lavoro non come storico, ma come critico, studiandomi di afferrare le quistioni essenziali, che sono come il fondamento di tutta la sua esposizione.

E innanzi tutto i fatti da lui addotti sono esatti? Sono compiuti? Nè l'uno, nè l'altro, parmi. Non è esatto, per esempio, che la letteratura del Machiavelli abbia acceso in Alfieri quel sentimento politico, di cui s' informarono i suoi lavori; nè che le sue prime idee politiche le abbia attinte da Plutarco. L'autore ha dimenticato l'azione efficace che ebbero su di Alfieri le idee del secolo decimottavo, che si manifestarono con tanta facondia in Beccaria, in Filangieri, in Mario Pagano. Potrei notare alcune altre inesattezze, ma come tutto questo è accidentale e secondario, e non tocca le basi del suo giudizio, non vo' fargli il pedante. Più grave rimprovero si può fare allo storico. Come? voi mi parlate della letteratura italiana da Alfieri a Manzoni, e non fate menzione, taccio

i minori, del Berchet, del Giusti e del Leopardi? Lascio stare la loro grandezza. Ma anche sotto l'aspetto politico è difficile trovare scrittori, che abbiano avuto maggior potere sulle immaginazioni: le loro poesie sono una storia idealizzata di tutte le illusioni, le speranze, le disperazioni, i dolori, gli affetti della gioventù italiana.

Del rimanente, quanto ai fatti, si può fare questa osservazione generale. Uno storico che scriva libero da ogni preoccupazione e che non ha in mira questo o quel principio, si può consultare sicuramente. Il Gervinus non appartiene a questo genere di scrittori. Si vede in lui il tedesco, il protestante ed il moderato: prima di consultare i fatti, egli ha già in capo tutto un sistema *a priori.* In questo caso la storia è meno una schietta narrazione, che una raccolta di fatti a corroborazione di un sistema. Quando lo storico è coscienzioso e probo, come il Gervinus, egli non altera i fatti, non mutila, non tace a disegno. Ma questa maliziosa falsificazione della storia è la meno pericolosa; è facile prenderne guardia. Pericolosissimi al contrario sono gli storici di buona fede, i quali travisano con tanto più efficacia i fatti, quanto meno ne hanno coscienza. Trasportati da idee preconcette, se ne appassionano, ed a lungo andare elle diventano come un prisma, in cui si colorano tutti i fatti. La falsificazione allora è nello stile, nella gradazione delle idee accessorie, nella scelta de' particolari, in certe forme di dire e giri e figure che servono a dar rilievo o a gittare nell'ombra, nella distribuzione e proporzione de' colori. Leggete l' Introduzione del Gervinus. Avendo innanzi un numero immenso di fatti, vedete con quanta diligenza la narrazione è ordita in modo, che grandeggi sempre e attiri la vista l' elemento germanico-protestante. Leggete qui la sua vita di Ugo Foscolo. Con quanta compiacenza nota tutte le contraddizioni

della sua condotta! Con quanta leggerezza parla delle sue angosce per l'onta e la caduta della patria! Con che magistero di stile sa far riflettere sulla vita pubblica i torti della sua vita privata! Lo scrittore animandosi, a poco a poco si scopre, e da ultimo il narratore prende aspetto di giudice, e la vita si trasforma in una requisitoria. Tutto ciò è fatto con molta calma di esposizione, e con un' apparente imparzialità, che concilia fede alle sue affermazioni. Non conosco arma più violenta, che la moderazione del linguaggio accompagnata con la buona fede: ne nasce una persuasione irresistibile.

E quando la storia cessa così di esser sè stessa, e si pone a' servigi di questo o quel sistema, e si fa istrumento di questa o quella politica, i fatti non sono più il sustanziale, ed il critico deve guardare principalmente al sistema che è come l'anima segreta di tutta la narrazione. Così va esaminata la storia del Gervinus; e così questo capitolo. Qui l'esposizione, che in apparenza è il tutto, è solo una veste acconcia e trapunta in modo che l'opinione dello storico ne acquisti lume e grazia. Parlando del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*, egli dice: i denti ringhiosi del Foscolo si mutano qui in labbra supplichevoli. Sembra ch'ei narri: eppure le vivaci immagini da lui scelte per qualificare le due maniere del Foscolo e del Manzoni, vi fanno lampeggiare innanzi alla mente tutto un ordine d'idee morali e politiche che determinano il suo giudizio. Adunque senza tener dietro alla storica esposizione, noi vogliamo esaminare quali sono queste idee fondamentali, ed i giudizii che ne sono conseguenza.

Il Gervinus disapprova una letteratura classica e che abbia tendenze politiche. Il classicismo ci pone innanzi una società morta. Nella letteratura politica non può

dominare nella sua purezza l'ideale artistico. Egli vuole una letteratura popolare cavata dall'intimo della nazione, e l'arte e la scienza in una compiuta incidenza.

Non ci è alcuno che non abbia oggi la stessa opinione: è il progressò del secolo. Un'epoca storica non va però giudicata col criterio presente. Le epoche storiche sono momenti transitorii, che non rispondono a nessun concetto assoluto. Verrà un tempo, che il concetto di umanità sarà sostituito a quello di nazionalità; nè però gli storici futuri avranno il diritto di censurare il movimento nazionale odierno.

Ciascuna epoca si propone uno scopo determinato, verso del quale converge tutta la vita intellettuale, morale e politica, e tutto questo messo insieme, è quello che i Francesi chiamano lo spirito di un'epoca. Lo storico dee studiarsi di comprenderla e spiegarla, e giudicarla secondo la sua propria natura e non secondo un concetto a lei estraneo.

Il Gervinus biasima Alfieri e Foscolo di aver dato alle lettere un indirizzo classico-politico. Col loro classicismo essi scelsero ad ideale un esagerato amor di gloria e l'antico patriottismo. E valendosi delle lettere a propaganda politica, sacrificarono a fini estranei le ragioni dell'arte. E però dannosa fu l'influenza che essi ebbero in Italia sotto l'aspetto letterario e politico; poichè da una parte scostarono i giovani dal puro amore dell'arte; e dall'altra li avvezzarono a preporre imprese romorose al vero utile della nazione, a rinchiudere la morale nel concetto della patria, a non misurare le proprie forze, a voler correre di salto alla meta senza la lenta preparazione, che solo rende possibile il buon successo. Avrebbe voluto che la letteratura avesse mirato all'educazione della plebe, a rammendare i costumi e rintegrare la morale, cosa possibile anche sotto il dispotismo,

ad inculcare miglioramenti immediati e possibili in luogo di guardare all'ultimo fine, all' ultima conseguenza.

L'autore, invece di affrettarsi al biasimo, avrebbe dovuto farsi le seguenti domande: 1. Questo indirizzo classico-politico fu una singolarità di Alfieri e Foscolo, un effetto del loro studio in Plutarco e negli altri antichi, o proprio della vita italiana di quel tempo? e solo della vita italiana? 2. Il classicismo di Alfieri e Foscolo fu solo una vuota forma rettorica, una imitazione letteraria, o aveva sotto di sè qualche cosa di vivo e di moderno? 3. La tendenza politica assorbì in sè l' arte, o fu una semplice materia che essi seppero lavorare ed idealizzare? 4. Quale influenza hanno gli scrittori sulla nuova generazione?

Ciascun vede che ogni giudizio è temerario e necessariamente incompiuto, quando non sia preceduto da questo esame. Lo storico non può togliere i fatti di mezzo al mondo in cui vivono e giudicarli assolutamente.

Nel passato secolo la società moderna scomparve per un momento davanti al pensiero. Si rifiutò tutto ciò che era lei, religione, morale, politica, come una lunga oppressione che aveva abbastanza pesato sugli uomini. In questa tavola rasa che cosa rimase?

L'educazione era stata classica da secoli. Il nostro ideale era Roma e Grecia; i nostri eroi Bruto e Catone; i nostri libri Livio, Tacito e Plutarco. E se questo in tutta Europa, quanto più in Italia, dove questa storia poteva chiamarsi domestica, cosa nostra, parte delle nostre tradizioni, viva ancora agli occhi nelle città e ne' monumenti? Onde da Dante al Machiavelli, dal Machiavelli al Metastasio la nostra tradizione classica non fu mai interrotta. Questo ideale, senza alcun riscontro con la realtà, senza possibile applicazione era rimaso un ideale da scuola, accademico ed arcadico; e

le austere sentenze dell' antichità, che il Metastasio avea raccolte, quasi codice poetico, in molli ariette canticchiate, gorgheggiate dalle reggie fino alle officine, valevano quello stesso che le massime del Vangelo: si ammiravano e non si ubbidivano; era una perfezione astratta, tenuta superiore all'umanità e rimasa un ozioso concetto, un ente di ragione. Nella dissoluzione sociale del passato secolo, tutto sparve, fuorchè quello ideale. Anzi in quel primo entusiasmo, quando gli animi vagheggiavano fidenti l' ultima perfezione, esso dalle scuole passò nella vita, dominò le fantasie, infiammò le volontà; tutto allora sembrava possibile, tutti credettero di poterlo effettuare. Si operò e si morì romanamente. In America le nuove città presero nomi greci e romani; in Francia gli uomini si ribattezzarono Bruti, Fabrizii e Catoni; si giunse fino alla pedanteria, fino al grottesco.

Sotto l' aspetto ridicolo ci era però qualche cosa di ben serio: il ridicolo è ito via, il serio è rimasto. La rivoluzione, quantunque generale ne' suoi principii, fu fatta dalle classi colte, da loro e per loro. Trassero a sè degli aristocratici, ma non l' aristocrazia, de' principi, ma non il principato, de' popolani, ma non la plebe. A poco a poco si va allargando, e si fa popolare.

La letteratura dunque non poteva essere allora e non fu popolare. Ella fu ad immagine di quelle classi, nelle quali a quel tempo erasi concentrata la vita intellettuale. La rivoluzione parlò col linguaggio di quelle classi, col linguaggio delle scuole. Pompose sentenze. Citazioni e paragoni greci e romani. Figure rettoriche. Orazioni ciceroniane. Cose moderne in forma antica. Si faceva guerra al feudalismo con vocaboli tolti alle guerre civili. Qui era il lato ridicolo. Epperò leggendo quelle orazioni e quei proclami e quella storie voi non

ridete: sentite che v'è sotto qualche cosa di serio che vi agghiaccia il riso. Gli uomini valevano meglio del loro linguaggio, e quella forma rettorica avea per contenuto un mondo nuovo, che con una immagine ancora confusa del suo avvenire riposavasi provvisoriamente in un glorioso passato. Voi ridete quando sentite patria, libertà, eroismo sui banchi delle scuole; voi v'inchinate riverenti, quando le udite in bocca di Mirabeau o di Mario Pagano. Il classicismo nel suo senso più elevato significa due cose: la patria fatta principio e fine d' ogni virtù; la dignità dell' uomo l' *agere* ed il *pati fortia*. Questa patria e questa dignità non viveva più che nelle scuole. Non vi era sì vil cortigiano, che non avesse declamato ne' suoi begli anni il *civis romanus sum*, ed il *dulce et decorum est pro patria mori*. Tutto questo divenne serio.

La patria antica avea un contenuto suo proprio. Nelle scuole fu nome senza soggetto. Noi prendemmo il nome e vi aggiungemmo un nuovo soggetto. Si può disputare se la patria sia veramente la virtù madre, se vi sia qualche cosa al disopra di lei. Ma gli uomini sono così fatti. Quando vogliono uno scopo, comprendono in quello tutti gli altri, quello scopo diviene l' universo. Noi volevamo una patria, e la patria fu per noi tutto. Il classicismo non fu dunque per noi una società morta: fu la nuova società sotto nomi antichi. Prendemmo il nome di patria circondata dall'aureola di tutta l'antichità, e ci ponemmo a fondare la patria moderna. Gli eroi di Plutarco generarono gli eroi del 99. E quando dopo sì lunga morte di ogni vita pubblica l'uomo potè chiamarsi cittadino, si sentì nel petto l' orgoglio di Muzio.

Fu età di grandi passioni, l' età epica della rivoluzione.

Alfieri e Foscolo voi non potete comprenderli, se non

me li congiungete con questo movimento. Il classicismo di Alfieri non ha niente di comune col vuoto classicismo del Metastasio, nè col classicismo pomposo e un cotal po' rettorico di Corneille. Le situazioni che Alfieri ha scelte nelle sue tragedie hanno un visibile legame con lo stato sociale, con i timori, con le speranze di quel tempo. È sempre la resistenza all'oppressione, resistenza di uomo contro uomo, di popoli contro tiranni. Vincitori o vinti, i caratteri rimangono inflessibili: vi è grandezza nelle virtù e nelle colpe. La libertà interiore è conservata sempre: il vinto innanzi alla morte parla con superbia di vincitore: *metuendus magis quam metuens*. Il Gervinus dice ironicamente che Alfieri non potendo far niente di grande volle almeno *dire* alcuna cosa di grande. Ma il dire di Alfieri è azione. Non sono frasi ampollose da collegio, senza serietà, senza contenuto. Il dire di Alfieri sgorga dall'intimo della sua anima: egli dice quello che pensa e sente, e pensa e sente quello che è presto a fare. Non è una società morta ch' egli riproduce: sotto nomi antichi riproduce sè stesso. È una osservazione già fatta: non v' insisterò. Nè solo sè stesso, egli riproduce il suo secolo. Aveva intorno a sè un'eco, che mancò al Metastasio ed a Corneille: i suoi versi ripetuti nel segreto delle mura domestiche destavano fremiti e confuse speranze, rilevavano i caratteri, illuminavano l'orizzonte di lampi forieri di tempesta. Nessun' azione fu più feconda di questo *dire* di Alfieri. Nel suo dire vi è assai più di Alfieri e del suo secolo, che di Roma e di Grecia.

Nel classicismo di Alfieri non c'è alcun lato positivo. Invano vi desideri l' antichità con le sue superstizioni, le sue feste, i suoi costumi: nessun colore locale, nessuna determinazione. È una Roma ed una Grecia ideale, fuori dello spazio e del tempo, fluttuante nel vago.

I contemporanei compivano l'immagine aggiungendovi tutto ciò che era intorno a loro. E così Alfieri non è mai ridicolo; non innesta mai moderno ed antico: non vi trovi mai grottescamente congiunto, come talora in Racine, il cittadino col *Monsieur*. L'immagine dell'antichità separata da tutto ciò che è perituro, da tutti i suoi accidenti, rimane nella sua eterna generalità, che i contemporanei riempivano di sè stessi. Questo vago ideale rispondeva mirabilmente al suo tempo. Si era allora risvegliata la coscienza dell'oppressione, l'amore della libertà, il sentimento della dignità umana, ciò che il Gervinus chiama vita antica, ed è vita di tutti i grandi e liberi popoli. Si voleva una patria e non si sapea ancora quale; si presentiva un avvenire che non si sapeva determinare; libertà, patriottismo, dignità esprimevano piuttosto confuse aspirazioni che idee distinte. Alfieri fu forse l'espressione più pura e più fedele di questi sentimenti. La patria di Dante è così determinata, che ciascun tempo dee spogliarla di qualche cosa per potersela appropriare: egli è che Dante aveva una patria, e si trovava in mezzo ad interessi politici già circoscritti. La patria di Alfieri è la patria poetica che vagheggiavano i nostri maggiori, meno la patria greca e romana, che la patria del genere umano. Era l'idea rigeneratrice de'nostri tempi non ancora entrata nell'azione, non ancora incarnatasi nelle istituzioni, non modificata ancora dagl'interessi, l'idea vergine e dea, per la quale morivano Condorcet e Mario Pagano. Vedete dunque, quanto di vero, quanto di contemporaneo è in questo classicismo di Alfieri.

Quanto più ci avanziamo, più questa patria si circoscrive. Alla Virginia succede l'Arnaldo da Brescia: il fondo è lo stesso, i contorni sono diversi. Il contenuto moderno gitta via da sè ogni forma antica; acquistiamo

coscienza della vita moderna; studiamo quello che fummo nel medio evo; gittiamo lo sguardo intorno a noi e rappresentiamo la nostra vita sociale: concepiamo quello che dobbiamo essere. In questa nuova situazione il classicismo non ha più ragione di essere; esso muore romorosamente ne' sonanti versi del Monti. Il Gervinus ha avuto il torto di confondere il classicismo di Alfieri con quello del Monti e del Metastasio. Che se la nuova situazione per farsi valere ha cominciato col porsi, come opposizione, di rincontro all'antica, se noi concepiamo le polemiche degli Schlegel contro i classici, e gli scritti di Cesare Cantù e di Niccolò Tommaseo contro Alfieri, questo tempo è passato; il Gervinus è giunto troppo tardi. Oggi possiamo render giustizia a tutti; possiamo dire: Seguiamo Manzoni, e viva Alfieri!

Quanto all' indirizzo politico dato alle lettere, sarò più breve. Credono alcuni che la rivoluzione europea sia uscita tutta armata dal cervello de'letterati. Il contrario è la verità. Sono i bisogni e gl' interessi politici, che hanno prodotto il movimento letterario: poesia e filosofia sono state espressione della vasta reazione suscitatasi negli spiriti contro le idee religiose, politiche, morali di quel tempo. L' indirizzo politico dato dunque alla letteratura è un fatto europeo, che non si può attribuire all' Italia, e tanto meno ad Alfieri. Certo sono invidiabili que' tempi, ne' quali può dominare il puro spirito scientifico, il puro culto dell' arte. Ciò avviene quando un popolo, signore di sè e dotato di stabili istituzioni, può spandere al di fuori le sue forze vive in tutti i rami dello scibile con una contemplazione serena. Guardate ora un po', se questo poteva essere consentito a popoli che entravano pur allora in una lotta gigantesca, di cui non vediamo ancora la fine. Certo questo scopo politico, o, per dirlo con una parola più

larga, sociale, a cui sarà indirizzata la letteratura insino a che l'Europa non acquisti tali istituzioni, che le concedano un pacifico progresso, toglie all'arte ed alla scienza la pienezza dalla sua libertà. Si farà della poesia ad uso della patria; della filosofia ad uso della nazione. Se non che credo che in questo non si possa dare un giudizio assoluto, che non si possa affermare come fa il Gervinus, che lo scopo politico uccida l'ideale. Ne' grandi scrittori, che hanno l'istinto dell'arte, la politica non assorbisce in sè la poesia, ma rimane semplice stimolo, motore di grandi affetti e di alte fantasie. Nelle vere poesie vi è sempre qualche cosa di superiore che sopravvive, spento anche quello scopo politico che le si propongono. Guelfi e Ghibellini, Bianchi e Neri sono oramai dimenticati: le passioni che rosero tanto il cuore di Dante, sono spente, ma non sono spente già le sublimi creazioni della Divina Commedia alle quali quelle passioni diedero vita. L'esule di Parga e l'ultima delle Fantasie mostrano a quant'altezza di poesia la passione politica abbia levato il Berchet. Taccio del Giusti, incomparabile. La quistione dunque non è se Alfieri siasi proposto uno scopo politico, ma se a quello scopo abbia sacrificato l'ideale tragico. Ora la posterità è incominciata per Alfieri; le sue allusioni politiche non hanno più scopo; le idee hanno preso un indirizzo più pratico; e nondimeno la sua gloria rimane intatta. Anzi è notabile che le sue tragedie più celebrate oggi, sono quelle che non hanno alcuno scopo politico, come la Mirra, l'Agamennone, il Saul, segno che il nostro giudizio non è alterato da preoccupazioni politiche. In effetti Alfieri non iscrisse tragedie per inculcare e propagare le sue politiche opinioni; nessuno amò più la sua arte solo per l'arte; vagheggiò un ideale altissimo di tragica perfezione; si formò un concetto tutto suo della

tragedia, pose ne' suoi tragici lavori ogni sua speranza di gloria e vi attese con amore e con coscienza.

Vi versò entro la politica, come parte di sè, ed il sentirsi egli stesso oppresso e schiavo con tanta coscienza della umana dignità, con tanta passione di libertà, aggiunge alle sue armonie un suono rotto e cupo simile al fremito dell'uomo che scuote le sue catene, qualche cosa di profondo e di terribile, che scintilli da un fondo oscuro. Se Alfieri abbia aggiunto al suo ideale, se nel suo genere sia tragico perfetto, è una quistione estetica che non accade qui trattare. Volevo solo mostrare che il classicismo di Alfieri non ha niente in sè di letterario e di rettorico, che sotto quella forma vi sta tutto lui, tutto il suo tempo, e che la parte politica non è il sostanziale, uno scopo assoluto, a cui serva la tragedia alfieriana, ma uno solo de'suoi elementi, il quale infiamma gli affetti senza nuocere all'arte.

Qual è l'influenza politica che ebbero Alfieri e Foscolo sulle nuove generazioni?

Per dare giudizio di questo è uopo essere vissuto in mezzo al paese, del quale si vuol parlare. Il Gervinus legge la Tirannide di Alfieri e la biografia di Ugo Foscolo, ed argomenta dalla sua impressione l'influenza, di quei due illustri scrittori sulla gioventù italiana. Trova nella Tirannide tre sentenze, e suppone che in Italia vi sieno partiti, de'quali chi si sia appigliato all'una e chi all'altra di quelle sentenze. Trova Ugo Foscolo contraddittorio nella sua condotta, e si meraviglia come abbia potuto essere per così lungo tempo l'ideale de'giovani italiani, e si rallegra seco che la gioventù tedesca si sia mostrata più savia.

Leggete uno scrittore nella vostra stanza; voi ve ne fate un giudizio; uscite in piazza; il giudizio è diverso. La ragione è chiara. Le moltitudini non comprendono

di uno scrittore che solo i sentimenti e le sue idee più generali. Alfieri dee la sua popolarità alle sue tragedie; la Tirannide e altri libri non sono letti che da pochi studiosi. In quel tempo si disputava ancora intorno ai principii; il passato aveva messe salde radici non pur nelle plebi, ma nelle stesse classi colte: si fe' guerra al passato, guerra alla tirannide religiosa e politica. Alfieri non aveva un sistema suo proprio; ciò che vi era di vero o di falso nelle sue opinioni, era il vero ed il falso del suo secolo. Ma egli fu la musa di quelle idee, e diè loro un accento vibrato e concitato, che le fe' risonare ne' cuori e nelle fantasie. Alfieri dunque esprime in Italia odio di tirannide, passione di libertà, e non questo o quel sistema politico. Quello che i giovani sentivano, lo ha espresso il giovane Leopardi:

« Solo di sua codarda etade indegno
Allogobro feroce
. . . . privato inerme,
(Memorando ardimento!) in su la scena
Mosse guerra a' tiranni. . . .
Disdegnando e fremendo, immacolata
Trasse la vita intera. »

Ecco i grandi tratti di Alfieri, rimasi immortali nella memoria degl' Italiani. Certo ora la situazione è mutata; ora non basta più questo vago amore di libertà: non è più questione di principii, ma di esecuzione; non è più il tempo di Alfieri, ma di Balbo, di Gioberti, di Rosmini. Verissimo; ma, lo ripeto, uno storico dee giudicare degli uomini secondo i loro tempi: chi se ne mette fuori, esce dal vero. Voi vi maravigliate che la gioventù italiana ammiri Ugo Foscolo! Eh mio Dio! Ugo Foscolo non rappresenta per noi alcun sistema politico, alcun ordine regolato d'idee. Egli è stato un'espressione poetica de' nostri più intimi sentimenti, il

cuore italiano nell'ultima sua potenza. Noi ci sentiamo in lui idealizzati. Allo stesso Gervinus non ha potuto sfuggire che la contraddizione di Foscolo era quella di tutti gl'Italiani. Nuovi ancora della vita politica, i Francesi ci posero alle più dure prove. Amavamo i nostri benefattori; odiavamo i nostri padroni; ci era nel nostro cuore un sì ed un no. E la vita di Foscolo fu il sentimento angoscioso di questa contraddizione, dalla quale noi non sapemmo uscire, fu la lira della nostra anima. Quest'uomo, ubbriaco di dolore per la caduta della sua patria e per le nostre vergogne, sfoga il suo cuore troppo pieno, maledicendo e bestemmiando; e voi mi chiamate questo delle idee, e volete trovare un sistema logico nel linguaggio di un uomo, il cui cuore sanguina? La logica del cuore è la contraddizione! Dante riprende i Pisani di aver condannato a morte non solo Ugolino, ma i suoi figliuoli innocenti, e vorrebbe che l'Arno affogasse ogni Pisano, donne e fanciulli, rei ed innoconti, cioè vorrebbe commettere lo stesso peccato che loro rimprovera. È un difetto di logica! Come se il cuore fosse nel cervello.

Se l'influenza che Alfieri e Foscolo ebbero sugli Italiani, sia stata utile o dannosa, non disputerò, poichè dovrei esaminare il sistema politico, secondo il quale l'autore trova biasimevole quella influenza. Una sola cosa dirò. Credete voi che in tanto fervore d'idee, in tanta tempesta di avvenimenti, i popoli avessero dovuto dire: Arrestiamoci! il mondo cammina lentamente: abbiamo contro gl'interessi dell'aristocrazia e l'ignoranza delle plebi; transigiamo con quegl'interessi, rischiariamo quell'ignoranza? Questo progresso pacifico è logico è il *desideratum* de' savii, la speranza del nostro avvenire. Forse questa utopia diverrà un giorno realtà, nè vi si giungerà, se non dopo molte altre dolorose

esperienze. Domando ora, se lo storico dee di questa utopia farsi un'arma per dire alle classi colte: voi aveste troppa impazienza; voi dovevate attendere che la plebe fosse matura: perchè non creaste una letteratura popolare per educarla? Sarebbe un giudizio retroattivo, un trasportare nel passato i bisogni e le idee del presente. Per dimostrarmi la necessità di educare la plebe voi potete tranquillamente seduto nella vostra stanza farmi un sillogismo. Il sillogismo della storia sono battaglie e patiboli, oppressioni e resistenze e non si giunge a tirare una conseguenza se non dopo sanguinose premesse. Oggi si è tirata questa conseguenza: sappiatene grado al secolo decimottavo, a' torrenti di sangue sparso dai nostri antenati, e poichè vi piace dar tanta influenza ad Alfieri ed Ugo Foscolo, ringraziatene Alfieri ed Ugo Foscolo.

Manzoni è il poeta della nuova situazione, l'iniziatore della letteratura popolare in Italia. Ma quello che l'autore dice di lui, e massime de' suoi successori, è un abbozzo anzi che una esposizione. Nè io presumo di far le sue veci.

VEUILLOT E LA MIRRA.

Luigi Veuillot, è, chi nol sappia, il Prudhon della reazione. Egli ha lacerato arditamente il velo in cui si avvolge il suo partito, e mostrateci le ultime conseguenze politiche e sociali in cui si avvolge il suo partito. Invano Montalembert gli dice: Adagio! tu ci comprometti. Invano la *Gazette de France*, mormorando libertà e

nazionalità, gli ripete: Imprudente! aspetta almeno che Enrico V. sia in Francia. Veuillot tira innanzi a capo in giù. Il suo partito per ora non accetta il passato che col beneficio dell'inventario; distingue, scusa, pallia; Veuillot accetta tutto, anche l'inquisizione, anche la strage di s. Bartolomeo, anche il cavalletto.

Il suo partito non rifiuta del tutto il nuovo; rispetta nel campo avversario l'ingegno, la gloria; non osa di affrontare certe opinioni; soggiace all'influsso di certi nomi. Veuillot si è fatto in capo il suo mondo, vi ha tirato intorno un circolo, e fuori di là non ci è salute. Niuna via di mezzo: o di Dio o del diavolo. Implacabile come la pedanteria, talvolta ti divide per mezzo un uomo, metà a Dio, metà al diavolo. Si tratta per esempio di Pascal? *partageons,* tuona Veuillot con un' aria da giudizio universale; a Dio il Pascal de' *Pensieri,* al diavolo il Pascal delle *Provinciali.* Al diavolo Voltaire e Rousseau, Hugo e Lamartine, il secolo decimottavo e decimonono. Spesso, dimenticando la gravità del giudice, esce in villanie contro i rei; è un Minosse che ringhia. L'ultimo reo capitatogli sotto è Béranger, e il più svillaneggiato; con l'età gli cresce la bile. Altero ancora del suo trionfo, e cercando nuovi nemici e nuovi allori, o volere, o destino, o fortuna, o le gambe, fatto sta che una sera si trovò in teatro. Fu una mala sera per lui. Pensate un po'.. Si recitava la Mirra d'Alfieri. Un soggetto pagano! riflette Veuillot. *Quelle manie de suivre les païens!* E che orrore di soggetto! La Fedra di Racine! Passi. *C'est une hardiesse.* Ma la Mirra! *C'est une témérité. Quelle infamie! Quelle brutalité! On est assommé! On est révolté!* Ma oimè! le sue riflessioni sono interrotte da un fragoroso batter di mano. L'ingrato pubblico gli si ribella. Veuillot si sdegna, ed il pubblico si diverte ed applaude. Applaudire Alfieri, batter le mani

alla Mirra! Veuillot scoppia. *On a perdu le sens du beau. Le beau, c'est le laid. L'absence du respect envers Dieu, envers soi même, envers les autres, détruit le sens du beau. Le sens du beau n'est plus qu'une sorte de phénomène au fond de quelques âmes.* Uscito di là tutto collera, Veuillot sfoga la stizza in un articolo. Egli se la prende col pubblico, con Alfieri, con Mirra, con la Ristori, e presa una volta la carriera, non si arresta là. Eccolo addosso a Racine; poi dà una botta ad Ovidio, ed un colpo di sbieco ad Euripide; finalmente sdegnando questa bassa terra, s'innalza fino al cielo, e move guerra a Venere ed a Diana. È un articolo-poema. Da Venere si viene giù giù, passando per Euripide, Ovidio, Racine e Alfieri, fino alla Ristori, fino al pubblico corrotto di oggi. Tutto questo mondo va in polvere al comando di Veuillot; ciascuno di questi personaggi va in fumo ad ogni colpo della sua penna. E non crediate già ch'io esageri. Veuillot non si prende il fastidio di disputare, di ragionare. Lascia questi procedimenti a'pedanti. Un par suo, pronunzia *ex tripode,* da papa; vede il vero e si degna comunicarlo a noi mortali: ecco tutto.

Mai in vita sua non gli è avvenuto di fermarsi, e domandarsi: adagio! fosse questa una bestialità! tutto quello che gli esce dalla penna, è un domma, un articolo di fede. È vero, ch'egli confessa di essere *un juge très inexpérimenté et très incompétent de l'art dramatique.* Ma che importa? La sua ignoranza non l'impedisce di dar giudizio di Alfieri. Aveva udito qualche cosa alla scuola, e se ne ricorda: l'ingegno supplisce al resto. Aveva udito dire che Alfieri era un uomo severo e brusco. Sentite ora il *dunque* di Veuillot. Dunque Alfieri *est un esprit grossier et incomplet.* Le tragedie di Alfieri hanno alcun che di aspro e di tetro. Sentite ora l'oracolo. Dunque egli è *compère de Campistron et de Crébillon.*

Alfieri ha fatto commedie? *Donc, égal à Voltaire*. Ha fatto liriche? *Donc, inférieur à Rousseau*. Alfieri e Voltaire! Alfieri e Rousseau! chi avrebbe pensato mai che ci fosse alcuna attinenza tra Alfieri e Voltaire nel comico, tra Alfieri e Rousseau nel lirico! Ma queste sciocchezze egli te le dice con tale un tuono di sicurezza, con un'aria così dittatoria, che tu ne rimani sbalordito e a bocca aperta. *Sa Myrrha est une vraie paperasse de collège. La déclamation et le lieu commun y coulent a pleins bords. La situation ne varie que du répugnant au ridicule. On est assommé. On est révolté.*» *Compère, égal, inférieur, répugnant, ridicule*, ed Alfieri è giudicato e condannato. Si dice che gli estremi si toccano. Veuillot si è alzato tanto alto sull'ingegno comune, ch'egli s'incontra muso a muso con *l'ignorante populace*. Così giudica la plebe: quanto è bello! quanto è brutto! i suoi giudizii sono degli aggettivi. Il più curioso è che Veuillot si prende collera, se non si sta a'suoi aggettivi. Lo sa il povero pubblico che osò di applaudire quella *paperasse de collège*. Veuillot non lo lascia più. Una botta ad Alfieri e una pedata al pubblico. Una botta alla Ristori e una ceffata al pubblico. I suoi applausi sono *des hurlements;* il suo entusiasmo è *de la frénésie. Le sens moral décroit et la barbarie monte.* Quale audacia, anzi sfrontatezza di giudizi! E nondimeno al pubblico francese piace l'audacia, anche a sue spese.

Da cinquant'anni si aggirava nello stesso cerchio di idee. Veuillot vi si è gittato in mezzo e le ha capovolte: ha rinfrescate le sue impressioni; ha mostrato un altro rovescio della medaglia. Più le dice grosse e più fa effetto sulle fantasie: lo chiamano il Voltaire de'Cattolici. Co'suoi paradossi, pronunciati con l'aria imperiosa di un: *En avant! marche!* egli ha avuto più successo che nessun altro del suo partito. Egli ha attirato gli avversarii

nel suo terreno, ha messo in quistione tutt' i principii, tutte le opinioni, tutte le celebrità, ed ha allettato il dabben *Siècle* a discutere con lui seriamente di fidecommessi e di primogenitura. Non io cadrò in questo errore. Sta a vedere che perchè a Veuillot è piaciuto di lanciare tre o quattro aggettivi contro di Alfieri, dovremo porre in discussione la grandezza del nostro Poeta. Se debbo difendere Alfieri, lo farò contro Janin, che almeno fa professione di critico, anzi che contro di un ignorante, che si confessa giudice incompetente e inesperto dell'arte drammatica, e ne tira per conseguenza di scrivere un articolo d'arte drammatica.

JANIN E MIRRA.

Nell'*Ippolito* di Euripide comparisce Fedra abbandonata della persona, col passo faticoso, il capo languente, macra, gli occhi cavi: ha tutte le apparenze di una malattia mortale. Che cosa è? È un Dio che si è gittato tutto in lei, che l'arde e la consuma e tienla in un turbamento di sensi che dà pur talora luogo alla ragione: allora ella piange ed abbassa gli occhi per vergogna. È una delle più pietose scene che ci abbia tramandata l'antichità. Fedra ama il figliuolo del suo marito, ed il Coro che compiange i suoi mali, quando conosce ciò, manda un grido d'orrore. Ma notisi bene. Si abborrisce la cosa in sè, non Fedra, si teme la collera di Venere mostratasi in lei, invano ripugnante: tutti la chiamano sventurata; nessuno la dice empia, se non solo ella stessa, che non può scacciare da sè il nemico Iddio, e

sente tutto l'orrore della sua passione, e l'espia con la morte. L'influsso fatale di Venere e la passione rimasta a distanza, non incontrandosi mai sulla scena la matrigna e il figliastro, rendono tollerabile sul teatro la Fedra antica. In Racine Venere è una parola rimasa per tradizione; il soprannaturale ci è per cerimonia; il fondo del dramma è lo svolgimento progressivo di una passione colpevole, ma non mostruosa. Qui non è quistione di teologia, ma di poesia. Un fatto viene rappresentato dal poeta secondo il giudizio che ne fanno i contemporanei e l'impressione che ne ricevono. Nella tragedia di Racine non ci è il sentimento di ciò che il fatto ha in sè di mostruoso e d'innaturale, non ci è nè presso il poeta, nè presso gli spettatori. Quindi il poeta ha potuto alzare a Fedra il velo di cui l'ha ricoperta Euripide e condurre il suo amore verso il figliastro fino ad una vera dichiarazione; ed il pubblico ha potuto non solo tollerare, ma applaudire questa scena, riboccante di bellezze poetiche. Mutate ora i nomi dei due personaggi, chiamate l'uno Mirra e l'altro Ciniro; sia la figlia che sveli il suo abbominevole amore verso del padre al padre; e a voi parrà che la terra vi tremi sotto i piedi e che la natura si capovolga. È impossibile! Ciò segna l'infinita distanza che separa la *Fedra* dalla *Mirra*. Questa finisce, dove comincia la prima. La scoperta della passione nella Fedra è il punto di partenza, nella Mirra è la catastrofe. Racine ha per campo tutta la storia di una passione colpevole in tutte le sue gradazioni dal punto ch'essa è conosciuta; Alfieri ha per campo la storia oscura e a lampi di una passione abbominevole fino al punto che sia conosciuta. Mi maraviglio come Janin abbia potuto confondere due concezioni così essenzialmente diverse, e come altri critici abbiano potuto accettare la quistione com'egli l'ha posta. *Après*

Phèdre, à quoi bon Mirra? Alfieri a giudizio di Janin non dovea osare di scriver la *Mirra,* quando vi era una *Fedra.* È una quistione di modestia che lascio da parte: Alfieri ammirava Racine, ma non si sentiva da meno. La quistione seria è questa: la Mirra è una copia della Fedra, *Phèdre amoindrie et découronnée?* In questo caso l'imitazione di Alfieri è un lavoro inutile per l'arte, poniamo sia pure bellissima. Ma ciò che costituisce il pregio della *Mirra,* è la sua originalità; è la passione colta in uno de' suoi momenti non rappresentati ancora dalla tragedia, un nuovo orizzonte aperto all'arte.

Mirra ama di un amore abbominevole e lo sa, e teme che una parola, uno sguardo, un gesto non la tradisca, e quanto più si sforza e meno riesce ad occultare la fiamma: ella muore nel momento stesso che il segreto le fugge di bocca. La tragedia così è una lunga lotta interiore, una collisione straziante di cui solo Mirra ha coscienza, chiusa nella sua anima, e rivelantesi a quando a quando in un gesto, in uno sguardo. Abbiamo dunque innanzi una tragedia mimica in cui il gesto ha più valore della parola. Spesso la parola nega e il gesto afferma, essendo i gesti atti involontarii, che denunziano inesorabilmente quello che abbiamo al di dentro anche a dispetto delle parole. Dapprima noi vediamo la nutrice, la madre, il padre, l'amante di Mirra inquieti del suo stato; Mirra esiste già nelle loro parole e nella nostra immaginazione e non l'abbiamo ancor vista. Ci è innanzi in certo modo il ritratto prima che comparisca l'originale, ed il ritratto ce lo fa prima la nutrice e la madre, poi l'amante ed il padre sotto un aspetto diverso. Per uscire dal vago il poeta ha colto due momenti altamente poetici: Mirra sola nel silenzio della notte, abbandonata disperatamente al suo dolore, e Mirra in presenza dell'amante, trepida, pallida, gli

occhi alla terra, impacciata ne' gesti e nelle parole. Questo personaggio è così ben preparato, che quando comparisce in iscena, tutti gli occhi si drizzano colà e si sta in una indicibile aspettazione. Che cosa fa Mirra? È lo stesso ritratto animato? una riproduzione? Vi sarebbe noja e languore. Ma la rapidità è il maggior pregio d'Alfieri; ogni scena è un passo che fa l'azione. Mirra stretta dall'amante a dirgli il vero raccoglie tutte le sue forze a dissimulare il suo stato. Noi ci aspettiamo la Mirra che ci hanno ritratta; non è essa se l'ascoltiamo, ma se la guardiamo, è pur dessa! Uditela: ella si scusa del suo dolore; ne assegna varie ragioni; si mostra pronta a compier le nozze. Ma non può padroneggiare i suoi gesti, e quando parla dello sposo da lei scelto, del suo *raro* sposo, vi è nella voce qualche cosa di gelido, nello sguardo qualche cosa d'incerto. «T'incresco, il veggo a espressi segni» dice mestamente Pereo. Quando portata dal discorso giunge a qualche cosa che tocchi la sua passione, non può vincersi, la sua immaginazione la soverchia e turbasi visibilmente. Le escono parole equivoche, in apparenza naturalissime, come il suo dolore di dover maritandosi abbandonare i genitori « non li vedrai mai più! abbandonarli... e morir di dolore »; eppure guardando a' suoi gesti e sguardi disperati che oltrepassano qualsivoglia espressione consueta di filiale affetto, lo spettatore si vede balenare qualche orribile mistero e ne rifugge spaventato. Quanto al povero Pereo, lontano le mille miglia dalla vera cagione, non comprende altro se non ch'egli non è amato, e parte scontento ed agitato, con gran maraviglia della fanciulla, la quale non si avvede che è il suo volto, sono i suoi gesti che la tradiscono, e si dimanda atterrita « oh ciel! che dissi? » Ormai ella non ha potuto vincer sè stessa e innanzi alla nutrice si abbandona alla

disperazione e chiama la morte e vuole e disvuole passando con una estrema volubilità da un partito all'altro, ed uscendole di bocca nella piena del dolore parole sospette a cui ella dà con la sua costernazione maggior gravità « Io spesso Udia da te come anteporre uom debba All' infamia la morte. Oimè! che dico?... Ma tu non mi odi? Immobil... muta... appena Respiri?... oh cielo! or che ti dissi? io cieca Dal dolore... nol so: deh! mi perdona ». Le ultime sue parole annunziano un ultimo sforzo, ed il sipario cala al secondo atto, con qualche speranza ch'ella si appigli al solo partito onorevole che le rimane, sposarsi e partire immediatamente. « Tu dei far sì ch' io saldamente afferri Il partito che solo orrevol resta ». Nel terzo atto grande è l' aspettazione. Ecco la figlia per la prima volta in presenza del padre e della madre. Quanta tenerezza verso la madre! con quale abbandono le parla! come i suoi sguardi cercano lei per tema d' incontrarsi in altri sguardi! È sul suo seno ch' ella inchina il capo, trangosciata e lacrimosa. « Ma che?... voi pur dell' orrendo mio stato Piangete? Oh madre amata!... entro il tuo seno Ch'io suggendo tue lacrime conceda Un breve sfogo anche alle mie!... » Ma il padre! al primo vederlo rimane atterrita. « Oh ciel! che veggo! anche il padre!... » Nè si risolve a parlargli, e sospira e tiene gli occhi a terra e impallidisce. « Signor... » ella dice esitando e si arresta. « Tu mal cominci; a te non sono Signor; padre sono io: puoi tu chiamarmi Con altro nome, o figlia? » Ma tanta tenerezza l' empie di tremore, nè mai è ch' ella si attenti di chiamarlo padre o di volger la parola a lui solo. Noi assistiamo all' ultima prova di Mirra. Descritto pietosamente il suo stato, ella ottiene da' genitori che le nozze si stringano subito, che subito si parta; ed il terzo atto finisce in una falsa calma. Sono imminenti

le nozze; Mirra empie di dolce speranza il suo sposo; ella serena, tutto il cielo si rasserena intorno, e lo spettatore con lei dimentica quasi la misteriosa tempesta che pur testè le si agitava nell' animo, e corre con la fantasia appresso a lei in altri paesi, fra nuovi mari e nuovi regni, lontano da'consueti oggetti « a lungo stati Testimon del suo pianto e cagion forse » e la desidera felice. La scena III dell'Atto V in cui si celebra il sacro rito, è la crisi della tragedia. Mirra in questo lungo sforzo ha logore le sue forze; le sue parole sono vivaci e risolute; ma gli occhi brillano di un ardore febbrile; ella è piena di una esaltazione fattizia. Innanzi a'sacerdoti, mentre il Coro invoca Venere e chiama le benedizioni celesti sugli sposi, gli spettatori guardano con terrore il sembiante trasformato di Mirra e convulso: la natura, quanto più repressa, con tanto più impeto prorompe al di fuori. Si precipita verso la catastrofe. La fanciulla non ode più, non vede più; Venere la possiede tutta « Chi al sen mi stringe? ove son io? che dissi? Son io già sposa? Oimè!.. » Stupefatti noi la veggiamo respingere la madre, fuggire dalle sue braccia, guardarla con occhi infocati; poi pentirsi e chiederle perdono; poi imprecare, maledirla, riempier d'orrore i circostanti, e poi di nuovo « Deh! perdonami, deh! non io favello: Una incognita forza in me favella ». Il mistero s' intravvede, funerei lampi spesseggiano a chiarirci la vista, eppur noi temiamo la luce già tanto desiderata, e chiudiamo volontariamente gli occhi per non vedere, per non credere quello che già si dipinge nell' ansietà di tutt' i volti. Padre e figlia stannosi dirimpetto, soli. Il padre alterna sdegni e carezze. Stringe tra le braccia la figlia trepida, che fugge e ritorna e fugge ancora, ebbra, insana: miserabile lotta del corpo infiammato e dell' anima inorridita « Omai per sempre

Perduto hai tu l' amor del padre » esclama Ciniro corrucciato. « Da te morire io lungi?... oh madre mia felice!... almen concesso A lei sarà... di morire... al tuo fianco.. .» Queste parole sono illuminate dal gesto, dallo sguardo; l'orribile segreto scoppia fuori e nel tempo stesso la fanciulla cade sul proprio sangue. Gli spettatori non han tempo di mandare un grido d' orrore, che già quel grido si trasforma in un lungo gemito. L' ira è congiunta con la pietà, lo spavento con l' orrore, e restiamo immobili. Padre e madre fuggono, straziati da opposti sensi. «Empia!... oh mia figlia!..» Mirra muore sola, nelle ultime convulsioni mostrando l' interna ribellione della natura alla sua volontà.

È una delle tragedie meglio concepite e più profondamente pensate di Alfieri. Non ci è che un solo personaggio, che parla, di cui si parla: tutti vi stanno per dar rilievo al protagonista. Nessuno, fuori di Mirra, ha carattere, una individualità prominente; non vi è alcuna distrazione; Mirra, anche assente, empie di sè tutto. Il solo carattere che mi par vizioso è quello di Pereo, che si uccide quando sa di non essere amato. Ciò fa supporre in lui qualche cosa di eroico e un fervidissimo amore. Ben ci è nelle sue parole; egli dice spesso che ama, che si ammazzerà ecc., ma la sua passione è debolmente rappresentata, il suo carattere è appena abbozzato e riesce freddo e duretto. Alfieri ha temuto creare una individualità possente che svolga la nostra attenzione da Mirra. La stessa azione non ha niente di serio; essa è uno stimolo esterno per far traboccare tutto ciò che ferve nel seno di Mirra. Così tutta la tragedia non è che una serie di manifestazioni sempre meno oscure secondo che la giovinetta è più stretta ed incitata da' fatti, insino a che il fatale mistero le esce di bocca. L' istrumento di queste manifestazioni

sono gesti, sguardi, sospiri, che contraddicono alle parole, e però la vera tragedia è non in quello che è espresso, ma in quello che è rappresentato. Il gesto non è qui semplice accompagnamento della parola, ma il rivale di essa che le si pone dirimpetto, ed ora la comenta, ora l' accusa e la smentisce. Gusterà questa tragedia un lettore di così viva immaginazione, che si componga nella mente una Mirra fantastica atteggiata in quella guisa che la vedeva il poeta.

L'essenza del dramma è la manifestazione dell' anima per mezzo della parola; il gesto, il colorito, la fisonomia è un sott' inteso che non ha valore per sè solo ed è lasciato all' attore. Ma qui l' essenza della tragedia è il gesto e la parte capitale è serbata all'attore. Nel che è il difetto inemendabile non dirò d' Alfieri, ma della *Mirra*, considerata come soggetto o situazione tragica. Ne' due primi atti il poeta descrive in diversi modi i gesti disperati di Mirra, e tutto ciò che non è azione, tutto ciò che è narrato o descritto, annoja sempre. Quando Mirra si manifesta meno oscuramente, quanto più l' espressione del suo animo s' accosta alla parola, tanto cresce più l'interesse che negli ultimi due atti si trasforma in una suprema commozione. Di qui l' ineguaglianza della tragedia, la gravezza e il vuoto de' primi atti che si possono chiamar quasi una lunga esposizione, un lungo antecedente dell' azione che si annoda veramente all' atto quarto.

Udite ora il critico francese: Alfieri ha guasto e rifatto Euripide e Racine! la *Mirra* è la *Fedra* esagerata e perciò rimpicciolita! Voltaire dice: ciascun atto dee essere una provincia con la sua capitale. Janin vede le provincie, ma non trova le capitali. Alfieri a suo avviso non ha saputo nemmeno imitare. *Fedra* per esempio comparisce fin dalla prima scena e Mirra non si vede

che al secondo atto. Fedra manifesta la sua passione subito, Mirra non si dichiara che in ultimo. Tutto è in su questo andare. Janin non ha compreso la *Mirra* e mi fa dubitare che abbia compreso la *Fedra*. Ma mi sono annojato di tener più dietro a tanta volgarità e chiedo perdono a' lettori di aver risposto lungamente e seriamente. Pure in Francia si conoscono così poco le cose nostre, e se ne dànno giudizi così torti, che non avrò fatto opera al tutto vana.

COURS FAMILIER DE LITTÉRATURE

PAR

M. DE LAMARTINE.

Bella cosa fare il critico! Sedere a scranna tre gran palmi più su che tutto il genere umano; i più grandi uomini, a cui noi altri plebei ci accostiamo con timida riverenza, vederteli sfilare dinanzi come umili vassalli, e tu che palpi loro la barba familiarmente, e con aria di sufficienza dici a ciascuno il fatto suo! Bella cosa, non è vero, Gustavo Planche, vedere il Tasso recitare il *confiteor* avanti al Salviati, il Corneille balbettare una impacciata difesa innanzi allo Scudèri, e l'Alfieri flagellato a sangue dal terribile Janin!

Che sì che un bel giorno gli scrittori faranno anche loro la rivoluzione, e chiederanno a questi Minos, in virtù di qual pergamena si facciano leciti di tiranneggiarli. E già un piccol cenno ne ha fatto un indocile poeta,

il quale, in un momento di cattivo umore, ha detto sul viso a Gustavo Planche, vedi audacia! che la critica infine infine cos' era? *la puissance des impuissants.*

Gustavo Planche si è inalberato, e volendo anche lui salvare la società—che sarebbe la società senza la critica? — ha voluto mantener saldo il principio di autorità ed inculcare il rispetto con una repressione severa: ha atteso al varco il poeta, e capitatogli sotto, lo ha fatto ben ballare.

Sissignore. Bisogna vedere con qual disinvoltura un Gustavo Planche tratta Alfonso de Lamartine; con qual sopracciglio censorio gli dice delle impertinenze; per poco non lo manda a scuola, o, per dir meglio, ve lo ha bello e mandato.

Se il libro del Lamartine sia bene o mal fatto, ciascuno ha il dritto di dire la sua. Ma farsi beffe del chiarissimo poeta, non degnare pur di discutere le sue opinioni, perseguirlo con l'ironia e col sarcasmo, questo non è nè da uomo, nè da critico. Oggi che si è perduto il rispetto a molte cose rispettabili, serbiamo almeno inviolata la riverenza a' grandi ingegni.

Bella critica, dove si rivelano tante meschine passioni! Non so che utile se ne cavi, altro che di farci disprezzare sempre più uomini e cose. Importa poco il sapere se Lamartine sia o non sia un gran critico. Gustavo Planche gli dice: Voi credevate che fare una critica fosse così facile come fare un' ode; bisogna studiare, mio caro, studiare, come ho fatto io. Mio caro Gustavo Planche, è possibile che tu abbi studiato molto, e Lamartine poco: fatto sta che con tutti i tuoi studi, i tuoi articoli, mettiamoci pure i futuri, non valgono, non possono valere una sola di quelle tali odi: ecco la conclusione più chiara che il buon senso del lettore tirerà da questi assalti personali. Tu morrai, non so se

sei già morto; e se pur desideri di passare ai posteri, raccomandati a Lamartine che ti faccia una risposta.

Si può fare una critica utile intorno a questo libro, o esaminando il contenuto, cioè a dire il valore de'giudizii dati dall' illustre scrittore, ovvero ponendo in discussione il suo criterio critico. Il primo assunto, lascio stare la mia insufficienza in parecchi punti, è oltre i termini di un articolo, richiedendosi un volume a volere tener dietro a tanti giudizii e sì varii. Mi restringerò dunque senza più all'altra parte, che mi sembra ancora più importante, e che include fino ad un certo punto anche la prima.

Non bisogna chiedere ad uno scrittore più di quello che ti vuol dare. Qui non trovi una teoria nuova dell'arte. Neppure vecchie teorie che l'autore si studii di ringiovanire o divulgare. Nessun vestigio di un sistema scientifico qualunque.

Il Lamartine ha voluto manifestare a' lettori le impressioni che su di lui hanno prodotto i lavori letterarii di questo o quel popolo. Se queste impressioni, ha pensato, posso comunicarle a'miei lettori, io avrò svegliato in essi il senso estetico, che è sopito ne'più, non spento; li avrò disposti all'arte, o almeno invogliati alla lettura. Ond' egli mira meno ad ammaestrare che ad educare: vuole che si senta prima di giudicare, e prende a questo effetto per base l' *impressione.*

Lo scopo è utilissimo. Le teorie astratte non sono buone che a gonfiarci di superbia, a darci una falsa sicurezza; giovano poco a formare il gusto e a stimolare le forze produttive: spesso nuocono. Nel primo anno dei miei studi d'italiano era divenuto un famoso cacciatore di frasi e di parole; e mentre intorno a me si disputava caldamente, acchiappavo per aria le parole che uscivano, e dimandavo:—Questa è una frase italiana?

è una parola del trecento?— mi mandavano al diavolo ben di cuore. Pensando alle parole perdeva l' idea. Il simile avviene, con buona pace degli estetici, a parecchi di loro. Quando leggono, non si abbandonano ad un'ingenua contemplazione; non consultano, non analizzano le loro impressioni: possessori di tre o quattro formole, mentre l'uomo del popolo piange, essi dimandano gravemente se nella tale rappresentazione domina l' oggettivo o il soggettivo, il plastico o il pittoresco, l'ideale o il reale, ecc. Pensando al concetto, perdono il sentimento.

Le nude teorie non hanno efficacia a formare l'educazione estetica di un popolo. Bisogna educare il popolo, si dice. Che fare? Insegniamogli leggere, scrivere, un po' di catechismo, un po' di aritmetica: come se il male stesse solo nell' intelligenza e non anche, e più, nel cuore! come se il ladro rubasse perchè non sa i dieci comandamenti! È il cuore che dovete guarire. E parimente, se volete formare il pubblico gusto, è al cuore che dovete parlare.

Questo parmi abbia voluto il Lamartine, dando ai suoi discorsi la forma di conversazioni, intromettendo co' ragionamenti racconti e descrizioni e traducendo il pensiero *en images et en sentiments*. Udite lui stesso: « Avant de vous donner la définition de la littérature, « je voudrais vous en donner le sentiment. A moins « d' être une pure intelligence, on ne comprend bien « que ce qu'on a senti.» Egli narra le proprie *impressioni*, perchè le si sveglino com' eco ne' suoi lettori, « afin qu'en voyant comment j'ai conçu moi-même, en « moi l'impression de ce qu'on appelle littérature, « comment cette impression y est devenue passion dans « un autre âge, vous contractiez vous-mêmes le senti- « ment littéraire.» Spende tutto il primo fascicolo a

raccontare le sue prime impressioni letterarie; s'innamora di tutto che gli si offre innanzi; parla della filosofia indiana con una unzione che per poco non lo diresti un bramino; sta in estasi avanti a Sacountala, come avanti alla Madonna. Fa il critico e fa il poeta; giudica, racconta, dipinge, verseggia; guarda i poeti con una cert' aria di familiarità, come se volesse dire: noi ci conosciamo.

Ma se debbo giudicare anch' io della mia impressione, sento confusamente che l' autore non ha raggiunto il suo scopo. Non mi pare un libro serio. Non mi par destinato ad esercitare alcuno influsso sugli spiriti nè a produrre una di quelle potenti impressioni che non si dimenticano.

Eppure nessuno ha cominciato a leggerlo con più simpatica riverenza verso l'autore. Se dovessi io pure correre indietro indietro ai primi anni della mia giovinezza, vi troverei accanto a tre o quattro ideali, innanzi a'quali mi prostravo, Alfonso de Lamartine. E me l'immagino anche oggi, come in quella età, il volto radiante di una luce soave, con la malinconica fiamma del genio negli occhi. Ma innanzi a questo libro sono rimaso freddo. Leggevo con raccoglimento, con grande aspettativa; sono rimaso freddo. Che è questo? È forse mio difetto? Sarebbe in me inaridita la fonte dell'entusiasmo? Dal mio cuore sarebbe fuggita la fede e l'amore? No, no. I disinganni non mi hanno scemata la fede, e il tempo ha potuto toccare i miei capelli, non il mio cuore. Quando una idea vera mi si presenta, la mi luce innanzi come una stella; quando leggo una bella poesia, per esempio il tuo *Poeta morente,* o Lamartine, sento nella mia anima una parte di ciò che agitava la tua nel caldo della ispirazione. Anche oggi non posso montare o scender di cattedra, che il cuore non mi batta

forte e non mi tremino le membra, e talora ho sentita la mia giovinezza innanzi a taluni de' miei uditori, vecchi di venti anni. Ma adagio; la penna mi porta tropp' oltre, ed eccomi già in sul dire i fatti miei al pubblico, come Lamartine, senza avere la stessa scusa. Molti gliene fanno rimprovero, e lui già degno di gloria reputano vano. Certo amo meglio il disdegno del Leopardi e la modestia del Manzoni; ma quelli che accusano di vanità la sua ostinazione al lavoro, farebbero bene d' imitarlo; la vanità che impone tanti sacrifizii, nobilita sè stessa e merita un piu degno nome. Fate quello che lui, e parlate pure di voi: sarà un peccato veniale; ma io ho inteso a dire che i più sciocchi sono i meno indulgenti.

Dicevo dunque che lo scopo propostosi dal Lamartine è eccellente, ma che non mi pare sia stato conseguito. Voglio ora raccogliermi e meditare un po' per rendermi conto di questa impressione.

Quando il poeta compone ha innanzi un fantasma che lo tira fuori dal suo stato ordinario e prosaico, gli agita la fantasia, gli scalda il cuore. Non crediate però ch'egli gitti sulla carta tutta intera la sua visione e tutte le sue impressioni. La sua penna riposa, ma non il suo cervello; rimane agitato, pensoso, la poesia si continua nella sua testa dove fluttuano molte altre immagini, parte proprie di essa visione, parte estranee e affatto personali. Il poeta, concedetemi il paragone, è un' eco armoniosa, che ripete di una parola solo alcune sillabe, ma un' eco animata e dotata di coscienza, che sente e vede più di quello che ti dà il suo suono. Il critico raccoglie quelle poche sillabe, ed indovina la parola tutta intera. Pone le gradazioni ed i passaggi; coglie le idee intermedie ed accessorie; trova i sentimenti da cui sgorga quell'azione, il pensiero che determina

quel gesto, l'immagine che produce que'palpiti; spinge il suo sguardo nelle parti interiori e invisibili di quel mondo, di cui il poeta ti dà il velo corporeo. Il critico è simile all'attore: entrambi non riproducono semplicemente il mondo poetico, ma lo integrano, empiono le lacune. Il dramma ti dà la parola, ma non il gesto, non il suono della voce, non la persona; indi la necessità dell'attore. Toglieto alla poesia drammatica la rappresentazione e rimarrà necessariamente un genere monco ed imperfetto. Il simile è della critica. Si sono scritte delle dissertazioni per provare la sua inutilità. Eh! mio Dio! La critica germoglia dal seno stesso della poesia. Non ci è l'una senza l'altra. Cominciate dunque dal distruggere la poesia.

Il libro del poeta è l'universo; il libro del critico è la poesia; è un lavoro sopra un altro lavoro. E come la poesia non è nè una semplice interpretazione, nè una spiegazione filosofica dell'universo; così il critico non dee nè semplicemente esporre la poesia, nè solo filosofarvi sopra. Non questo, e non quello: cosa dunque? La più natural cosa di questo mondo, quel medesimo che fa il lettore.

E cosa fa il lettore? Aprite un libro e leggete. E quando l'immaginazione comincia a mettersi in moto, quando vedete drizzarvisi avanti tre o quattro creature poetiche, e la camera si trasforma in un giardino, in una grotta, e che so io, l'incantesimo è riuscito; voi siete ammaliati; voi vedete quello stesso mondo che brillava innanzi al poeta.

E notate: ciò che voi vedete non è solo quello che è espresso nel libro, ma tante altre cose, parte legate con la visione, parte accidentali, mutabili, secondo lo stato d'animo nel quale vi trovate.

Nel lettore dunque sono due fatti: l'impressione che

gli viene dal libro e la contemplazione ingenua, irriflessa del mondo poetico. Mettete tutto questo in carta, e ne nascerà una descrizione del mondo immaginato dal poeta, mescolata d'impressioni, di osservazioni, di sentimenti, dove si mostrerà ancora la personalità del lettore.

Oso dire che questa specie di critica gioverà più a formare l'educazione estetica di un popolo, che tutte le teorie. Se tre o quattro uomini di cuore avessero la felice ispirazione di fare delle letture a questo modo, desterebbero nell'anima rozza ed aspra delle moltitudini un sentimento di dignità e di delicatezza che fruttificherebbe.

I più de' lettori, rimasi un pezzo a contemplare quel mondo, lasciano stare e non ne serbano che una immagine confusa. Innanzi al libro rimangono passivi, si abbandonano al flutto delle loro impressioni, indi si raffreddano e se ne distraggono.

Supponiamo un lettore che abbia l'istinto della critica: non si starà a quelle prime impressioni; anzi immergendosi nella visione, de' pochi tratti del poeta comporrà tutto un mondo.

Questa maniera di critica è da pochi. I pedanti si contentano di una semplice esposizione, e si ostinano nelle frasi, ne' concetti, nelle allegorie, in questo o quel particolare, come uccelli di rapina in un cadavere. I filosofi la stimano al di sotto di sè, e mentre il corpo si move, discutono gravemente sul principio e le leggi del moto, e mentre leggono e gli uditori si asciugano gli occhi, essi pensano alla definizione del bello. I più si accostano ad una poesia con idee preconcette; chi pensa alla morale, chi alla politica, chi alla religione, chi ad Aristotile, chi ad Hegel; prima di contemplare il mondo poetico lo hanno giudicato; gl'impongono le loro leggi in luogo di studiare quelle che il poeta gli ha date.

La critica ha già fatto molto cammino quando ella è giunta a coglierti una concezione poetica ne' suoi momenti essenziali. È un lavoro spontaneo nel poeta, spontaneo nel critico. Il poeta può ben prepararvisi con lunga meditazione, di cui si veggono i vestigi nel disegno, nell'ordito, ne' caratteri, e spesso nell'*ultima mano;* ma ciò che vi è di vivente nella sua concezione è opera di alcuni di que' fuggitivi momenti, che talora non ritornano più: il critico può bene apparecchiarsi al suo ufficio con lunghi studii, dei quali si veggono le tracce nelle osservazioni, distinzioni, paralleli, ecc.; ma quella sicurezza d'occhio con la quale sa in una poesia afferrare la parte sostanziale e viva, la troverà solo nel calore di una impressione schietta e immediata.

A questo lavoro spontaneo si aggiunge un lavoro riflesso. Riposato quel primo fervore, se il critico è dotato ancora di genio filosofico, avendo già innanzi a sè il mondo poetico nella sua verità ed integrità, può domandargli: che cosa sei tu? che cosa è colui che ti ha creato?

Che cosa sei tu? Può allora determinare il suo significato, il valore del concetto che l'informa, considerarlo per rispetto al tempo ed al luogo dov'è nato, assegnargli il suo luogo ed il suo significato nella storia dell'umanità e nel cammino dell'arte, e contemplar le sue leggi nelle leggi generali della poesia.

Che cosa è colui che ti ha creato? E mi determinerà l'estensione e la profondità del suo ingegno, le sue facoltà, le sue predilezioni, i suoi pregiudizi, le corde che risuonano nella sua anima, e quelle che mancano o sono spezzate, l'influsso che su di lui ha avuto il suo tempo, la sua nazione, la critica, la filosofia, la religione, l'arte; ciò che in lui vi è di spontaneità e di riflessione, di originalità e d'imitazione; e conosciuto l'uomo, può

accompagnarlo nell'atto della concezione, e mostrare come sotto al suo sguardo amoroso si sia andato a poco a poco formando quel mondo che desta la nostra ammirazione.

Critica perfetta è quella in cui questi diversi momenti si conciliano in una sintesi armoniosa. Il critico ti dee presentare il mondo poetico rifatto ed illuminato da lui con piena coscienza, di modo che la scienza vi perda la sua forma dottrinale, e sia come l'occhio che vede gli oggetti e non vede sè stesso. La scienza come scienza è filosofia, non è critica.

Ma questo quadro che sono andato delineando è una pura utopia, una repubblica di Platone. Se consultiamo la storia della critica, troveremo che ciascuno di questi elementi è venuto fuori nel tal tempo, e dopo di aver vinto l'antecessore ha regnato da assoluto padrone insino a che non è stato cacciato anche lui a sua volta. Questo, quanto alle cose; e quanto alle forme, ecco ciò che troveremo. Quando una dottrina è penetrata in tutte le classi, ed è generalmente ammessa, la discussione non cade più su' principii, ma sull'applicazione. I principii diventano un semplice supposto, qualche cosa di convenuto; la forma dottrinale è riputata una pedanteria; la critica prende allora una forma che molto si avvicina all'arte; la scienza vi sta come un sottinteso. La critica francese è quella che più si accosta a questo tipo; perchè, quantunque abbia ultimamente accolte molte idee germaniche, queste vi rimangono al di fuori come un semplice ornamento, e coesistono col vecchio fondo. Se un critico francese vi parla di umanità, di società, se ti esce fuori anche lui con le sue formole, metti bene attenzione, e troverai che tutto questo non germina da una seria meditazione; che vi sta appiccato per moda, quasi pianta esotica, di cui il possessore non ha

una chiara conoscenza; e attendi un poco, e vedrai che, volta e gira, ti comparirà a galla quel vecchio fondo, una critica formale e psicologica. Molti giudicano male della critica francese, perchè la guardano a traverso di Boileau e Laharpe; ecco ciò che a parer mio la costituisce. Il critico francese ha un certo naturale buon senso e buon gusto, che gli fa cogliere le bellezze più delicate, e la qualità dell'ingegno che le ha prodotte. Citerò uno de' più antichi scrittori, il Montaigne, lib. III, c. v: « Ce que Virgile dit de Vénus et de Vulcan, Lucrèce l'avait dit plus sortablement d'une jouissance dérobée d'elle et de Mars: »

Belli fera munera Mavors
Armipotens regit, in gremium qui saepe tecum se
Rejicit, aeterno devinctus vulnere amoris;
. . . .
Pascit amore avidos inhians in te, Dea, visus,
Eque tuo pendet resupini spiritus ore:
Hunc tu, Diva, tuo recubantem corpore sancto
Circumfusa super, suavies ex ore loquelas
Funde. .

« Quand je rumine ce *rejicit, pascit, inhians, molli, fovet, medullas, labefacta, percurrit, pendet*, etc. cette noble *circumfusa*, mère du gentil *infusus*,[1] j'ai dédain

[1] *Molli, fovet, medullas, labefacta, percurrit, infusus.* Allude a' seguenti versi di Virgilio:

Dixerat; et niveis hinc atque hinc diva lacertis
Cunctantem amplexu molli fovet. Ille repente
Accepit solitam flammam, notusque medullas
Intravit color et labefacta per ossa cucurrit;
Non secus atque olim tonitru quum rupta corusco
Ignea ima micans percurrit lumine nimbos.
. . . . *Ea verba locutus*
Optatos dedit amplexus, placidumque petivit
Conjugis infusus gremio per membra soporem.

de ces menues pointes et allusions verbales qui naquirent depuis. A ces bonnes gens, il ne fallait d'aiguë et subtile rencontre; leur langage est tout plein et gros d'une vigueur naturelle et constante; ils sont tout épigramme; non la queue seulement, mais la tête, l'estomac et les pieds. Il n'y a rien d'efforcé, rien de traînant, tout y marche d'une pareille teneur: *contextus virilis est; non sunt circa flosculos occupati.* Ce n'est pas une éloquence molle et seulement sans offense; elle est nerveuse et solide, qui ne plait pas tant, comme elle remplit et ravit; et ravit les plus forts esprits. Quand je vois ces braves formes de s'expliquer, si vives, si profondes, je ne dis pas que c'est bien dire, je dis que c'est bien penser. C'est la gaillardise de l'imagination, qui élève et enfle les paroles: *pectus est quod disertum facit:* nos gens appellent jugement, langage, et beaux mots, les pleines conceptions. Cette peinture et conduite, non tant par dextérité de la main, comme pour avoir l'objet plus vivement empreint en l'âme. Gallus parle simplement, parce qu'il conçoit simplement. Horace ne se contente pas d'une superficielle expression, elle le trahirait; il voit plus clair et plus outre dans les choses; son esprit crochette et furette tout le magasin des mots et des figures, pour se représenter; et les lui faut outre l'ordinaire, comme sa conception est outre l'ordinaire. Plutarque dit qu'il voit le langage latin par les choses; ici de même: le sens éclaire et produit les paroles, non plus de vent, mais de chair et d'os: elles signifient plus qu'elles ne disent. »

Questo luogo del Montaigne vale tutta la poetica del Boileau. Nel notare con sì squisito gusto le bellezze ch'egli sente in questi due luoghi di Lucrezio e Virgilio, egli stesso è esempio di stile *vigoureux et solide.* Questa maniera di critica, e per le cose e per la forma,

è quel vecchio fondo che resiste ancora alle nuove tendenze, e che si è mostrato con tanto splendore nel secolo passato e nel nostro. Il francese non s'indugia sulle teorie; va diritto al soggetto; senti nel suo ragionamento il caldo dell'impressione e la sagacia dell'osservatore; non esce mai dal concreto, indovina le qualità dell'ingegno e del lavoro, e studia l'uomo per intender l'autore. Il tedesco al contrario non ci è cosa tanto comune che a forza di maneggiarla non te la storca, non te la ingarbugli; ammassa tenebre, dal cui seno guizzano a quando a quando lampi vivissimi; vi è al di dentro un fondo di verità che partorisce laboriosamente. Parlo della tendenza, non di questo o di quello; mi sento al di sopra delle allusioni. Innanzi ad un lavoro d'arte vorrebbe afferrare e fissare ciò che vi è di più fuggevole, di più impalpabile; e mentre nessuno, quanto lui, ti parla di vita e di mondo vivente, nessuno, quanto lui, si diletta tanto a scomporla, scorporarla, generalizzarla; e così, distrutto il particolare, egli può mostrarti, come ultimo risultamento di questo processo, ultimo in apparenza, ma in effetti preconcetto ed *a priori*, una forma per tutt'i piedi, una misura per tutti gli abiti. Ne' primordii di questa scuola, l'ardore della polemica, la novità delle cose e le impressioni ringiovanite, davano allo stile un non so che di caldo e di appassionato che colora le idee. Ma ora che queste son divenute anche loro un vecchiume, eccole là, che appena una salta fuori, tu sai già tutte le altre che debbono venir dietro nella loro pallida astrazione. Niuna comunicazione fra il critico ed il libro; nessun abbandono, nessun obblio di sè; il critico sta in guardia dal libro come dalla peste, ed in luogo di studiarlo con amore e rimanere un pezzo tutto e solo ivi, rumina problemi, irrigidendo il volto ed il cuore. Gli si affaccia innanzi Giulietta o Cordelia? ed il

nostro critico, freddo e severo, sta lì con l'occhialino a guardarla, e la povera donna sotto a quello sguardo disseccante si trasforma a poco a poco nella idea della simetria, dell' armonia e che so altro. È una nuova topica, nella quale i corpi più differenti si trovano spolpati e divenuti un solo scheletro; una nuova scolastica, nella quale i fatti più comuni tradotti nello stesso formolario non si riconoscono più.[1] Nondimeno sotto a questa scolastica ci sta sempre Aristotile e Platone: un fondo vivace d'idee originali e in parte vere, che s'insinuano nel pensiero europeo; un guardar da alto e da lontano, che ti presenta le cose sotto nuovi aspetti, allarga l'orizzonte, cancella le differenze artificiali, eleva il criterio, e in una linea chiude il germe di molti capitoli.

Il critico tedesco si pregia di tenersi al di sopra del senso volgare, e se tu gli parli d'impressione, ti guarda con compassione. Il gran conto che fa Lamartine della impressione e la cura che si prende di volgarizzare la scienza, te lo scopre francese, popolo sensitivo e volgarizzatore per eccellenza. E se mi determinasse con precisione l'impressione che nasce dal tale lavoro d'arte, e cercasse di farne partecipi i lettori, non gli chiederei più; avrebbe già fatto un buon libro. Ma la sua impressione è esagerata, vaga e generale.

L'impressione per fare effetto dee esser vera; non bisogna crearsi una impressione di fantasia. L'entusiasmo

[1] Vi è un luogo di Montaigne, stupendo di buon senso e di stile, che qualifica questa maniera: «Mon page fait l'amour, et l'intend; lisez lui Léon hebreu et Ficiu; on parle de lui, de ses pensées et de ses actions, et il n'y entend rien. Je ne reconnais pas chez Aristote la plus part de mes mouvements ordinaires: on les a couverts et revêtus d'une autre robe, pour l'usage de l'école: Dieu leur donne bien faire! Si j'étais du métier, je naturaliserais l'art, autant comme ils artialissent la nature. Laissons là Bembo.»

non è merce comune, e l'ammirazione non è una febbre. Tra il lettore ed il critico ci dee esser una certa comunione o simpatia, perchè l'impressione passi dall'uno nell'altro. Se vi mettete a troppa distanza, non vi conciliate fede, il lettore sta in guardia. Certo le impressioni sono diverse secondo la coltura, il gusto, il sentimento di ciascuno, e secondo anche una certa disposizione d'animo in cui vi trovate. Il poeta può rappresentarmi la *tale* impressione, e aggiungere, fantasticare, colorire, perchè il suo fine è di mostrarmi il tale uomo nella impressione che gli attribuisce, e non di giudicare il tale lavoro dalla impressione che produce. Ora Lamartine si mostra qui più poeta che critico, e credo, ciò dicendo, di fargli un elogio. Sembra che quando narra con tanto lusso di colori le sue impressioni, voglia dirci: vedete come sentivo io Lamartine, con che potenza! con quale entusiasmo! e non vedete qual maniera d'impressione nasce da questo lavoro. Arrechiamone un esempio. Lamartine legge la *Sacountala:* « Je lus, je relus, je relirais encore.... Je jetai des cris, je fermai les yeux, je m'anéantis d'admiration dans mon silence. j'éprouvai un de ces instincts d'acte extérieur que l'homme sincère avec soi même éprouve rarement quand il est seul et que rien de théâtral ne se mêle à la candide simplicité de ses impressions. Je sentis comme si une main pesante m'avait précipité hors de mon lit par la force d'une impulsion phisique. J'en descendis en sursait, les pieds nus, le livre à la main, les genoux tremblants; je sentis le besoin irréfléchi de lire cette page dans l'attitude de l'adoration et de la prière, comme si le livre eût été trop saint et trop beau pour être lu debout, assis ou couché; je m'agenouillai devant la fenêtre au soleil levant, d'où jallissait moins de splendeur que de la page; je relus lentement et

religieusement les lignes. Je ne pleurai pas, parce que j'ai les larmes rares à l'enthousiasme, comme à la douleur, mais je remerciais Dieu à aute voix, en me relevant, d'appartenir à une race de créatures capables de concevoir de si claires notion de sa divinité, e de les exprimer dans une si divine expression. » Una impressione tanto straordinaria fa pensare più a Lamartine che al libro; e vedi che uomo! dirà maravigliato il lettore; se qui non ha abbellito ed esagerato sè stesso, ha dovuto quest'uomo sortire da natura un sentire squisitissimo e quasi oltrenaturale.

Con questa esagerazione si accompagna sempre il vago, l'indeterminato. La tale visione produce la tale impressione, ed il critico dee saper coglierla ne' suoi particolari. Un bello! bene! magnifico! sublime! non significa nulla; è un primo scoppio confuso, vuoto di contenuto, semplice interiezione. E se talora Lamartine scende a' particolari, questi stessi non hanno niente di proprio e di chiaro; l'impressione è falsificata, non solo perchè portata ad un grado oltre la sua natura, ma ancora perchè le sue qualità sono vaghe ed improprie: ci manca la misura e la precisione. Chi legge, per esempio, che ne' libri sacri dell'India « la pensée de l'homme s'élève si haut, parle si divinement, que cette pensée semble se confondre dans une sorte d'éther intellectuel avec le rayonnement et avec la parole de Dieu, » vede nell'autore l'intenzione di produrre un grand'effetto di dir qualche cosa di grosso: e non dice nulla, e non fa alcun effetto.

Nè basta che l'impressione sia misurata e precisa; bisogna pure che le sue qualità sieno sostanziali e distintive. Supponiamo che l'impressione si manifesti con quella semplicità e moderazione che è la faccia della verità, e che i suoi particolari sieno proprii e chiari. In

questo caso l'impressione non si può dir falsa, ma neppure ancor vera; non esiste ancora. Perchè una cosa esista, devi mostrarmi le qualità che la costituiscono, che fanno che sia. Or questo manca quasi assolutamente nel nostro critico. Prendiamo ad esempio il primo fascicolo. Prima di spiegarci che cosa è letteratura, ce ne vuol dare l'impressione, e ci racconta a questo effetto in che modo si è in lui destato il sentimento letterario. Di memoria in memoria giunge fino al punto che la madre gl'insegnava a compitare. Non so qual impressione possa provare un fanciullo che compita. Se gli tocca un pedante, si annoierà fieramente e gli tarderà di correre di nuovo a' suoi giocherelli; ma se ha un maestro accorto ed industrioso, il compitare sarà esso stesso un giocherello. Non ci può qui dunque essere una impressione letteraria: e quello che l'autore ci dice delle lettere misteriose che unendosi formano le sillabe, le quali unendosi formano le parole, le quali coordinandosi formano le frasi, le quali legandosi generano, oh prodigio! il pensiero; e tutte le dimande che seguono, come avvenga la trasformazione della lettera in pensiero, e che cosa è il pensiero, e le risposte che fa, sono riflessioni che sopraggiungono in altra età, e che non hanno niente a fare con l'impressione del fanciullo. Nondimeno per il fanciullo nostro il compitare non è il solito *be-a-ba*, ma una trasformazione di caratteri in pensieri, cioè a dire del sensibile nell'intellettuale, e ciò che è più straordinario, questo stesso egli trova nel volto della madre. Quel volto, in cui la bellezza de'lineamenti e la santità de' pensieri *luttaient ensemble*, quasi per compiersi l'un l'altro, gli porgea, più che un libro, lo spettacolo « de cette transformation presque visible de l'intelligence en expression physique, et de l'expression physique en intelligence. » Con

tutta la buona volontà è difficile trovare il più piccolo aspetto di verità in queste impressioni.

Accompagniamo ora Lamartine alla scuola, vero teatro dell' impressione letteraria. Chi non ricorda quanti effetti e immagini e pensieri si sono risvegliati nelle nostre menti giovanili, quando ci si mettea in mano una storia greca o romana, quando cominciavamo a spiegare un nuovo autore, quando ad ogni pagina disseppellivamo una parte di un mondo così simpatico alla gioventù per quella sua aria di libertà e di grandezza? Sono impressioni incancellabili, che determinano in gran parte la nostra vocazione letteraria. E quando pensiamo che Lamartine, fanciullo di dodici anni, sapea già comporre in greco, in latino e in francese, e che a quell' età avea fatto un componimento, dove non ci è vestigio di rettorica, dove tutto è verità ed ingenuità, attendiamo ch'egli ci ritragga le gagliarde impressioni della scuola, che su di lui potevano tanto. E se ciò avesse fatto, avrebbe egli senza più conseguito il suo scopo, e nelle sue impressioni avremmo noi sentite e ricordate le nostre; è un campo comune, dove l'autore si sarebbe incontrato co' lettori. O io m' inganno, o era questa la parte sostanziale del suo lavoro. Ma il Lamartine ne tocca appena, ed ama meglio intrattenersi sopra alcuni fatti accidentali della sua vita, continuando a farci le sue confidenze. Ci parla di certe conversazioni estive tenute da suo padre con due altri su di un monte. In questo racconto l' importante è l'impressione che fanno su di lui queste dotte conversazioni. Ce ne è appena un cenno; ma ci si descrive minutamente la collina, il sedile, il sole, il cielo, e ci si fa il ritratto de' tre sapienti, con soprappiù la vita di ciascuno. Leggevano Tacito, traducevano il Fedone, disputavano di politica e di filosofia. E Lamartine? quali

erano le sue impressioni? che immagini, che pensieri suscitava ciò nella sua anima? Ecco tutto ciò che ne dice: « On conçoit quelle vive impression de la littéra- « ture de pereilles scènes, de pareils sites, de telles « lectures et de tels entretiens devaient donner à l'es- « prit d'un enfant. »

Siamo giunti quasi alla fine del libro, e non siamo ancora usciti dall'infanzia. Quale si sia l'importanza di questi fatti, non abbiamo propriamente una impressione letteraria. Viene l'adolescenza. Qui le impressioni si affollano.

È allora che cominciamo a comprendere ciò che prima si è solo messo nella memoria, e ci troviamo in vera comunicazione col passato. Un libro nuovo è un avvenimento; la lettura è una febbre; facili all' entusiasmo, ai pianti, agli sdegni, alle ammirazioni; diresti che il cuore desidera di commuoversi. Sentiamo nel tempo stesso anche noi il bisogno di produrre; in mezzo alla imitazione e alla rettorica comincia a rivelarsi una parte di noi; ciascuno ha un po' del poeta; immagini e sentimenti escon fuori con la facilità con la quale l'acqua traboccca da un vaso pieno. Se il Lamartine vuol destare ne' suoi lettori l'impressione della letteratura, che altro ha a fare se non rappresentarmi secondo verità le impressioni di questa età? Ma egli ha spese tante pagine a parlarci della sua infanzia, che giunge in sul serio del lavoro e si trova già di aver finito.

Eccoci dunque alla vecchiezza, al *senectutem delectant*. Lamartine vuol farci sentire le consolazioni che ci vengono dalle lettere. Il lavoro che fo, egli dice, lo fo per forza, e nondimeno mi è caro. Lo scopo che si propone richiede ch'egli ci conti le segrete gioie del lavoro, quella specie di dolce ebbrezza, di estatico obblio che accompagna lo scrittore quando la fantasia è concitata

e il cuore è caldo; quella quietudine di spirito che ci conforta quando, dopo attraversate tante tempeste, ci ritiriamo in tranquilla conversazione co' libri. Invece di mostrarci le consolazioni del lavoro, ci parla lungamente delle sue pene, de' suoi disinganni, tal che, in conclusione, quando chiudiamo il libro, in luogo di dire: quanto è bello lo studio! diciamo: povero Lamartine!

Onde nasce questa poca serietà di scopo, questa inconsistenza e inconseguenza nell'ordine delle idee? È una domanda che subito mi si è presentata allo spirito. E nondimeno vo' prima stabilire il fatto, e poi ne investigherò la cagione.

L'impressione non è che una semplice base. Posta una impressione vera, precisa e determinata, il critico sentirà il bisogno di addentrarsi nel mondo pratico, cogliendone le parti sostanziali e determinandolo. Lamartine cita ed espone, come si fa nell'infanzia della critica: vale a dire, mette sotto l'occhio del lettore questo o quel luogo che lo ha più impressionato. Gli è come se io per far comprendere le bellezze di un quadro, lo mostrassi altrui, dicendogli: mira l'occhio! e guarda il naso! Il che significa: io ti mostro il quadro, e la critica la farai tu.

Poi che il critico ha acquistata una chiara coscienza del mondo poetico, può determinarlo, assegnandogli il suo posto ed attribuendogli il suo valore. È ciò che si dice propriamente giudicare o criticare. Non è sempre necessario che al giudizio preceda l'impressione e la visione; talora è un sottinteso. È necessario però che il critico, prima di mettersi a giudicare, abbia una impressione distinta ed una perfetta coscienza del contenuto, ancorchè non lo esprima: altrimenti darà nel vago, difetto di molti critici francesi; o nell'astratto,

difetto di molti critici tedeschi. Una critica senza quella doppia base è spesso erronea, sempre poco coscienziosa.

Ne' suoi giudizii Lamartine tiene doppia via. Alcune volte ti fa il ritratto dello scrittore, e per questo lato appartiene alla critica psicologia francese. I suoi ritratti non vo' dire che siano sempre veri; ma certo sono meravigliosi di colorito. Veggasi fra l'altro il ritratto di Louis de Vignet, di Auguste Bernard e di Lainé (*Entretien* X, p. 237, 248 e 274). Ma in critica, se si vuol sapere che cosa è l'autore, gli è per sapere che cosa è il libro. Mi fate il ritratto del Lamennais. Noi vogliamo trovare in voi altra cosa che in Mirecourt. Non ci è grande uomo che non sia piccolo per qualche verso, che non paghi il suo tributo alla carne di cui è impastato; abbandonate a Mirecourt questa parte terrestre; vi sono de'miserabili che non veggono nella creazione altro che il fango. Per noi quello che importa il più non è il sapere come guardava Lamennais, come declamava: attendiamo da Lamartine che ci misuri l'uomo, ci determini le sue facoltà, c'inizii alla conoscenza delle sue opere. E se a questo ci dee condurre il suo ritratto, fatelo pure, ma di maniera che la conoscenza dell'uomo ci aiuti alla conoscenza dello scrittore: il ritratto è mezzo e non fine. I Francesi sono attissimi a questo genere di critica, e citerò il sommo di tutti, Willemain, che in questo genere è egregio. I ritratti di Lamartine sono impressioni o reminiscenze personali, come si fa in un libro di Memorie, che hanno il loro interesse, ma non è un interesse critico; sono semplici materiali, buoni al più per un critico futuro. Nel tale salone ho conosciuto il tale; bocca così, fronte così, occhi così, vestiva, parlava, gestiva così e così; questi particolari, abbelliti da una ricca immaginazione, io li leggo con curiosità e con piacere; ma io ho il libro avanti,

e dimando: e poi? Rimangono lì, sterili, senza scopo. È una critica abortita.

Altre volte il Lamartine s'innalza ad una certa sintesi. Abbraccia con una sola occhiata tutta la vita di una nazione e di un tempo, studiandosi di afferrarne i caratteri principali. L'impulso è partito di Alemagna, e l'esempio è stato seguito in Francia: citerò fra gli altri Victor Hugo, Edgardo Quinet, Francesco Lamennais.

Ogni critica ha il suo supposto. Questa critica s'indirizza alla parte più colta di una nazione, perchè suppone una seria conoscenza de' particolari nel critico e ne' lettori. Volete abbracciarmi in una vasta sintesi la vita letteraria di una nazione; volete rinchiudermi in una linea un volume? bisogna che voi conosciate bene tutto il volume; altrimenti la vostra linea sarà una vuota generalità, destituita di ogni valore. Diciamo profondo uno scrittore quando in un pensiero ne comprende molti e molti altri: il carattere di questa critica deve essere la profondità. Si è creduto al contrario che niuna cosa fosse più facile di questa critica a vapore. Bella cosa! In una pagina io so quello che i miei padri dovevano imparare in più volumi. E con questa pagina in corpo mi metto a parlare a dritta e a sinistra di Oriente e di Occidente, con tutta l'insolenza dell'ignoranza. O tu che logori i tuoi occhi sui libri, mi fai compassione: questa pagina mi dispensa dallo studio. Il critico volgare fa a un dipresso lo stesso ragionamento. Sta come aquila sulle cime e disdegna di guardare in giù. A' suoi pari basta il dire: vedete ch'io sto in alto e posso vedervi tutti; ma non perciò si prende l'incomodo di guardare. Che ne nasce? Delle passeggiate, come con giusto disdegno le chiamava il Guizot, o per uscir di figura, delle cicalate sotto il nome di sintesi. Sono dolente di dover porre tra costoro l'illustre poeta;

ma credo che la maggior testimonianza di rispetto ch'io possa dargli è di dirgli umilmente quello che mi sembra la verità. Niuno più di lui ama le idee generali, ma niuno vi è meno atto. Vede un piccolo lato delle cose e lo prende pel tutto; talora non vede nulla, e cade nel vago. In poche pagine ti parla dell'Inghilterra, dell'Alemagna, dell'Italia, della Spagna e fino dell'America: sono magnifiche parole, ma vuote; un terreno arido coperto di fiori. Niente de' caratteri determinati di ciascuna letteratura; infilza nomi a nomi, e a ciascuno appicca un epiteto, che gli viene innanzi secondo l'idea confusa che ha dello scrittore. Nei grandi critici un epiteto è spesso un carattere, tutto una critica. Lamartine, in luogo di guardare quello che in uno scrittore è incomunicabile, e che costituisce la sua personalità, ciò che lo distingue da ogni altro, si arresta a qualche somiglianza superficiale, e ribattezza un uomo dandogli il nome di un altro. Così Goëthe è Orfeo ed Orazio ad un tempo, Klopstok è l'Omero, Schiller l'Euripide dell'Alemagna, Walter Scott è un Boccaccio serio ed epico; Monti è un dantesco come Dante, Niccolini è un Machiavelli, Ugo Foscolo un Savonarola, Canova un Fidia. Ma non sempre il Lamartine giudica così gli scrittori a passo di corsa, dispensando epiteti, che usciti fuori alla ventura nel caldo e nell'impazienza dello scrivere, esprimono il vago ed il confuso che è nel suo animo. Di tanto in tanto si arresta su qualche teoria o su qualche scrittore, e ne tratta *ex professo.* Tale è il suo esame della filosofia indiana, la sua teoria del progresso, le sue idee sullo stile, il giudizio di Lafontaine, di Bossuet, di Dante, ecc. Ci è sintesi in apparenza; nel fatto ci è un particolare che prende per generale. Quel benedetto particolare gli fa impressione e diviene esso l'universo e gli toglie la vista del rimanente. Si

tratta, per esempio, della letteratura francese. Cade nella vecchia quistione de' classici e de' romantici: i tali furono imitatori, i tali furono originali. Ond'è ch'egli vede nelle cose quello solamente che ha attinenza col suo concetto, e tutto ciò che non ci entra è cacciato fuori: il soggetto rimane più grande di lui. Nasce una storia di profilo, un misto di luce e di ombra, ed il più importante non è quello che luce.

Un altro esempio. Lamartine non vede che l'ombra di Dante, l'ombra dietro alla quale corrono i comentatori e che fugge loro davanti. Non potendo sciogliere il nodo, lo taglia. A che affaticarsi intorno a questa parte misteriosa? Non ne porta il pregio. Voi credete ci sia qualche cosa di profondo: non ci è nulla. E siccome ha preso quest'ombra pel corpo, stimando che in quell' incompreso sia posta la sostanza della poesia dantesca, dunque si affretta a conchiudere, la *Divina Commedia* presa nel suo insieme non è poesia; è una gazzetta fiorentina, una cronaca rimata; sopravvive per una ottantina di bei versi. Partendo da un concetto ch'egli crede generale, e che è così parziale, sì angusto, la parte del libro più dal volgo dotto apprezzata e la meno importante,[1] qual maraviglia è che la sua mente non possa misurare tutta intera l'opera più vasta che abbia concepito lo spirito umano? Le cose restano sempre superiori a' suoi concetti: la sua lampada rischiara poco e male; e perchè gli oggetti gli si mostrano nell'ombra e trasfigurati, invece di prendersela con la lampada, se la prende con loro.

Conchiudiamo. Le sue impressioni sono esagerate, poco precise, poco determinate. Niuna schietta contemplazione del mondo poetico: citazioni, esposizione e

[1] La parte allegorica.

parafrasi. La sua critica psicologica è monca; la sua sintesi è falsa. A volte qualche paradosso, che nasce dal suo veder le cose da un lato solo; nessuna vera originalità, nessuna profondità, nessun indizio di seria meditazione, nessuna costanza nel seguire uno scopo. Ripeto la mia domanda: onde nasce tanta inconsistenza e inconseguenza?

Lamartine non ha un ingegno filosofico. Non ha nè tale larghezza da comprendere la verità in tutto il suo significato, nè tale penetrazione da coglierne le parti sostanziali, e soprattutto non ha la pazienza dell'analisi. Gli è mancata ancora una educazione filosofica. Poca dimestichezza con la scienza; nessun abito del meditare, nessun concentramento di tutte le facoltà in uno scopo. È uomo d'impressione e d'immaginazione. Quello che per gli altri è meditare, per lui è un fantasticare; le dottrine filosofiche sono per lui *des rêves;* l'idea non gli si presenta che attraverso una immagine. Ha un certo intuito del vero che gli si rivela a lampi; e quando s'incontra con la verità, è maraviglioso di eloquenza. Ma quel vero non sa accarezzarlo, fecondarlo, svolgerlo; la sua immaginazione è uno spirito ribelle, che lo porta a sbalzi di cosa in cosa; che non gli lascia percorrere tutta una serie d'idee; che gitta il disordine nella sua intelligenza, e gli toglie ogni stabilità di disegno, ogni serietà di scopo, ogni concordanza di mezzi. La sua sintesi non è una totalità organica che si dispiega a mano a mano secondo le sue proprie leggi; ma è un'anarchia d'idee provenute da diverse fonti, dalla tradizione, dalla educazione, dai pregiudizii, dalla moda, da'libri, da'più opposti sistemi, affogata in un flutto d'immagini. L'immagine è la fisonomia dell'idea, il suo velo trasparente: in lui è spesso una maschera o una nube. Gli è perchè, a volere che l'immagine illumini l'idea, si richiede

che questa stia innanzi allo spirito netta e precisa. Dante intuisce l'idea anche più astrusa e meno accessibile con uno sguardo sicuro; indi l' evidenza scultoria e la proprietà della sua immagine, che è come acqua limpida che ti lascia ire con l'occhio giù nel profondo. Lamartine non ha ancora ben chiara l'idea, e già corre all'immagine, contento di somiglianze e di rapporti estrinseci e superficiali. Diresti che l'idea sia per lui un semplice pretesto per cacciar fuori una bella immagine.

Lamartine è un ingegno incompiuto. È potente di immaginazione, vivace d' intelligenza, non paziente, non meditativo, non profondo. E se avesse avuto coscienza di sè, avrebbe fatto quello solo che può e sa fare. Ma l'immaginazione è un ospite pericoloso; e perchè noi possiamo tutto ben dire, ci persuadiamo che possiamo tutto dire. Fu un tempo che egli accoppiava a questo dono prezioso dell'immaginazione l'entusiasmo, l' amore e la fede. Eco delle idee popolari, se ne impadroniva, se ne innamorava, ed era in certo modo il segretario della pubblica opinione. Piaceva tanto vedere quelle idee così magnificamente addobbate, così luccicanti. L'idea presa assolutamente ha sempre un po' di vero e un po' di falso; vuolsi circoscriverla, metterla in rapporto con le condizioni della sua esistenza, trovare la serie a cui appartiene e assegnarle il suo posto: questo fa il filosofo. Il sofista si serve di quella parte di vero per accreditare l'altra parte di falso. Lamartine non è un sofista; ha l' anima nobile e la coscienza onesta: che fa? Sopprime il falso e ti presenta il vero, in buona fede: qualità eminente, non di filosofo, ma di oratore. Anche nelle cause più cattive, come in quella del gesuitismo, ciò ch' egli difende non è il falso. È facile ad illudersi; cede alle impressioni, si appassiona per ciò di cui parla, e s'in nalza fino ad un lirico entusiasmo. Vengono nuove

impressioni; le sue idee cangiano, ma non cangia il suo cuore: vi trovi lo stesso culto del vero, la stessa onestà d'intenzione, la stessa elevatezza di sentimenti. È l'oratore nato della gioventù e del popolo. Non sei però ben certo se quell'entusiasmo, quell'accento di convinzione abbia profonde radici. Spesso nasce con l'impressione e muore con quella: è un calore d'immaginazione; la sua musica risuona ancora nelle nostre anime, ed egli l'ha già dimenticata. E dico la sua musica, perchè in fondo in fondo l'idea è per lui un accessorio, e ciò che più gl'importa è di gittare negli orecchi torrenti di armonia. Ora la sua fede è morta; l'avvenire gli si è chiuso e non vive che del suo passato. Prende a trattare una quistione, ed il suo passato lo incalza e vi si ficca in mezzo; pensa a Foscolo, a Monti, a Rossini e tosto li pianta per raccontarci la sua visita alla duchessa d'Albany. Scherza troppo con la sua materia, e non si scherza impunemente. Odia il riso, che egli chiama, non mi ricordo più dove, cosa diabolica, privilegio di Satana: sempre le cose vedute da un punto solo. Eppure, mentre fa professione di serietà, non è facile trovare ora qualche cosa di serio nella sua anima. L'antico Lamantine è morto: de' tanti uomini che vivevano in lui non è rimasto, com'egli ci assicura, che un solo, l'uomo di lettere. Dubito ch'egli sia stato mai altro che questo, se per uomo di lettere si dee intendere, come egli crede ed ha torto, colui che sappia ben dire. Montaigne ne aveva un ben più alto concetto: non sapeva egli concepire il ben dire senza il ben pensare. Gli manca ora la serietà del pensiero e della fede: gli resta la parte teatrale, una immaginazione non doma, segregata dalle forze intellettuali, che per antico abito gli presta ancora i suoi colori, come un orologio che continua a suonare per un resto di corda che dura ancora.

Prendiamo, o lettori, prendiamo il libro delle *Meditazioni* e inebriamoci di poesia. Vi troveremo il nostro Lamartine che destò in noi e desterà ne'posteri quello entusiasmo e quella fede di cui è ora in lui spenta la fonte. Sia con lui crudele chi può; quanto a noi, prostriamoci con mesta riverenza innanzi ad un ingegno che muore.

DELL'ARGOMENTO

DELLA

DIVINA COMMEDIA.

La critica antica non comprese, non poteva comprendere Dante; la *Divina Commedia* stava troppo al di sopra, troppo fuori delle sue regole. Avvezza a giudicare secondo certi modelli, non seppe qual luogo assegnare ad una poesia così originale. E ponendo la forma nella elocuzione e nella lingua, che sono i semplici suoi mezzi materiali, trovò che la forma era ancor cruda e rozza. Il che spiega la sua predilezione per il Petrarca, e l'obblio nel quale dopo un'ammirazione inintelligente cadde la *Divina Commedia*. Si citava ancora, si ammirava come per un tacito accordo. *Sit Divus, ne sit vivus*. Continuarono a chiamarla divina, ma non la lessero più.

La scuola moderna è stata in principio sotto il nome di romantica, parziale, sistematica; ora l'esagerazione è finita. Alzatasi dalla polemica ad unità superiore, in luogo del rispetto tradizionale e passivo per gli antichi,

ha in noi destata una conscia ammirazione verso di quelli; ha ristorata l'autorità delle regole divenute un cieco dommatismo, col riaccostarle ai loro principii generatori; ed ha insieme combattuta l'imitazione degli antichi e richiesto nell'arte la verità e la freschezza della vita moderna. Ritirando la critica dalle quistioni accessorie, nelle quali s'era impiccolita, l'ha sollevata alla contemplazione dell'arte nella sua sostanza e ne ha fatto una scienza. Ha proclamata la verità e l'indipendenza dell'arte e la libertà delle forme. In nome della verità ha proscritto tutto ciò che di letterario e di fattizio s'era insinuato nell'arte. In nome dell'indipendenza ha cacciato via tutti quei fini religiosi, politici, morali, dietro a' quali si svia la critica volgare. In nome della libertà delle forme ha saputo comprendere e dare il debito luogo ad ogni vera grandezza, così ad Omero come a Dante, così a Shakespeare come a Racine.

Ma questa critica non è pura del difetto, che abbiamo notato nella scuola antica. Anch'ella giudica spesso *a priori;* si pone innanzi certe regole generali e tutto misura a quella stregua. Abbiamo già una metafisica del bello sotto nome di estetica, dalla quale si sono cavate e messe in giro una ventina di formole, che, separate dal loro centro e ripetute ad ogni proposito, vanno perdendo ogni serietà di significato incomprese per chi le dice e noiose per chi le sente. E non puoi parlare di un lavoro, che non ti giunga all'orecchio, qui dignità, ordine, decoro, eleganza, purità, e là finito ed infinito, reale ed ideale, letteratura sociale, storica, filosofica, poeta, pittore, scultore, musico, e l'idea e il vero, il buono, il bello.

Le regole generali sono mere astrazioni, quando me le segregate dalla materia, in cui solo hanno la loro verità. Esistono nell'arte, come esistono nel mondo, comuni

a tutti gli esseri, ma in ciascuno con certe condizioni e determinazioni che lo fanno esser quello e non un altro. Il sostanziale dunque di un argomento è, non in quello che ha di comune con tutti gli altri, ma in quello che ha di proprio ed incomunicabile. L'argomento non è *tabula rasa*, una cosa su cui possiate imprimere quel suggello che vi piace. È una materia condizionata e determinata, contenente già in sè virtualmente la sua poetica, cioè le sue leggi organiche, il suo concetto, le sue parti, la sua forma, il suo stile. È un piccolo mondo che nasconde nel suo seno grandi tesori, visibili solo all'occhio poetico. L'ingegno mediocre o non ci vede nulla, o vede frammenti, e ci aggiunge del suo, guastandolo e violandolo. Ma chi è poeta si lascia attirare amorosamente dal suo argomento, rimane rapito, e come sepolto in lui, si fa la sua anima ed obblia tutto quell' altro di sè che non vi si accorda. Bisogna innamorarsene, vivere in lui, diventare lui; ed allora lo vedrete, quasi animato dal vostro sguardo, muoversi, spiegarsi a poco a poco secondo la sua natura e rivelare tutte le sue ricchezze.

Noi dunque vogliamo, con animo libero di ogni preoccupazione, contemplare il mondo dantesco, interrogarlo pazientemente, dargli, quanto è in noi, la seconda vita. Perchè l'ufficio positivo del critico è di rifare quello che ha fatto il poeta, rifarlo a suo modo e con altri mezzi.

A quel tempo erano in voga, fuori d'Italia, racconti epici, raggruppantisi intorno ad alcuni personaggi tradizionali, un re, un eroe, de' paladini. Gl' Italiani non vi misero mano, che più tardi e per prendersene spasso, immortalandoli con una perfezione di forma, a cui non seppero aggiungere le altre nazioni.

Mancò all' Italia un Cid, un Arturo, un Carlomagno, le mancarono tradizioni cavalleresche e feudali. Di che

alcuni, come il Vegele, si sono affrettati a conchiudere che le mancarono tradizioni nazionali. Dalle premesse alla conclusione ci è una bella differenza.

Le tradizioni cavalleresche si riferiscono all' antica storia di quelli, che gl'Italiani allora chiamavano barbari. La storia d' Italia, durante una parte del medio evo, fu la storia di questi suoi conquistatori. Venne poi il tempo della libertà e della coltura. Si fe' guerra ai castelli, le città si ordinarono a popolo, non si piegò il capo nemmeno all'imperatore. Or questa gente che si vendicava in libertà era non il Goto, non il Saracino, non il Normanno e non il Longobardo, era la gente conquistata, il popolo italiano che avea serbata coscienza di sè attraverso a tante invasioni. Fatto notabile! I Galli diventarono Franchi; i Brettoni Anglo-sassoni; gli Spagnuoli furono profondamente trasformati dagli Arabi; gl' Italiani rimasero Italiani. E quando dopo lunga e silenziosa servitù acquistarono la signoria di sè stessi, quando, sparsasi una certa coltura nel paese, poterono dare una forma a' loro sentimenti, non cercarono le loro tradizioni in tempi, ne'quali trovavano le orme degli stranieri in casa loro; ma valicarono rapidamente l'età di mezzo, che essi consideravano come età di oppressione, di tenebre e di barbarie, e corsero diritto alla storia romana, come a loro propria storia.

I *Reali di Francia*, per esempio, letti e sparsi in Italia, non produssero alcuna letteratura. Noi ci svegliammo e ci trovammo ancora Romani. Tanto intervallo di tempo, tanta gravità di avvenimenti non furono potenti a dividerci da quel passato, dal nostro passato. Eravamo trasformati e non ce ne accorgevamo. Ci credevamo sempre lo stesso popolo romano, signore del mondo. Con orgoglio romano continuammo a chiamar barbari gli stranieri. Non s'indirizza la parola

all'imperadore che non gli si parli della grandezza e della gloria di Roma. Cola da Rienzo arringa come un tribuno antico. Lo storico non comincia il racconto senza indugiarsi un po' su quei prischi tempi. Il Fiorentino mena vanto della sua origine romana. E fino la vecchierella favoleggia non di Carlomagno o di Arturo, ma

De' Troiani e di Fiesole e di Roma.

Queste tradizioni a' tempi di Dante aveano una importanza politica. Il partito ghibellino era fondato su di esse, e Dante se ne vale nella *Monarchia* a sostegno del suo sistema. Voleva continuare la storia dell'aquila, suscitare e continuare il nostro passato.

Il fondamento di queste tradizioni era l' Eneide di Virgilio, dove trovi ad un tempo le origini di Roma e la glorificazione dell'impero. Vi si aggiungeva la storia romana mescolata con gli errori, i costumi e le opinioni di quel tempo.

Ma se fu possibile ai poeti di altre nazioni formare de' racconti epici sulle loro tradizioni, che non discordavano sostanzialmente da' loro tempi, la differenza della religione e della vita moderna separava dalle nostre il poeta. Perchè la tradizione non consiste nel puro fatto. La religione, i costumi, le istituzioni, le dottrine costituiscono la sua vita interiore. Ora tutto questo era morto in gran parte, e nessun poeta potea risuscitarlo. Ond' è che queste tradizioni non poterono fondare niente di sostanziale nella letteratura; ben vi entrarono come accessorio, spesso in grottesco contrasto col presente.

Accanto a queste memorie c' era la vita moderna, e centro d'essa, l'idea religiosa. La quale presso gli altri popoli potè immedesimarsi con le loro tradizioni, calare

in terra, mescolarsi con le passioni e gl'interessi; presso di noi rimase e dovea rimanere fuori del nostro passato. Onde non avemmo un genere di poesia, come il poema cavalleresco, nel quale tradizione e religione formassero un tutto poetico. Avemmo due generi puramente religiosi, la *Visione* e la *Leggenda*. Nel primo è rappresentato il maraviglioso dell'altro mondo; nel secondo il maraviglioso de' fatti umani. Spesso si confondono; la visione penetra nella leggenda ed accresce la maraviglia. Le vite del Cavalca, i racconti del Passavanti, i Fioretti di S. Francesco ce ne porgono molti esempli, oltre la lunga lista di visioni, che ci hanno data il Labitte, l'Ozanam ed il Kopisch.

Il sentimento che dominava in queste visioni era in generale il terrore, come si richiedea a far effetto sulle rozze fantasie. Il diavolo ci avea il primo luogo; si gareggiava di ferocia nella invenzione delle pene, sì dello inferno, come del purgatorio.

Ben presto dal pulpito e da' libri passarono nelle piazze. Si tradussero in drammi, se ne fecero pubbliche rappresentazioni. Il demonio, i dannati, le anime purganti dovettero sugli spettatori produrre gli stessi effetti che le terribili Eumenidi degli antichi. Ci era in tutto ciò un concetto tragico, la perdizione dell'anima, manifestato in azioni particolari, parte raccontate, parte rappresentate, come negli inizii del dramma greco. Ora Dante s'impadronì di questo argomento, che avea mostrato solo qualche frammento di sè a questo e a quello; se ne impadronì, lo abbracciò in tutta la sua ampiezza e vi pose a fondamento la redenzione dell'anima. Così la tragedia fu trasformata in una *commedia*, che i posteri chiamarono divina.

Questo argomento è l' ultima pagina della storia umana, e, per dirla poeticamente, lo scioglimento del

dramma terrestre. Il sipario è calato; la porta del futuro è chiusa; l' azione è finita; al movimento della libertà è succeduta l'immutabile necessità, un presente eterno. Che cosa ci è in fondo? La morte della libertà, l' annullamento della storia.

È un mondo perfetto, l'ultima parola di Dio, la creazione finale a sua immagine, dove la materia è affatto doma dallo spirito. Non ci hai accidente, nè mistero, nè opposizione, nè contraddizione. Tutto è determinato, tutto è misurato secondo una logica prestabilita e visibile, secondo l'idea morale. Non ci è più reale ed ideale, i due termini diventano identici. Onde nasce che l'arte non può sottoporsi perfettamente questo mondo figlio del pensiero puro e consapevole della sua origine. Al di sopra della forma persiste il pensiero, e tutti gli sforzi del poeta non bastano a sradicare questo fondo prosaico. La poesia, figlia del cielo, dee calare in terra e prender corpo. Qui lascia la terra, si mette al disopra dell'umano, al di sopra della storia, si scorpora, si spiritualizza, si fa immobile come una cifra, si fa scienza.

Il poeta non coglie il mondo nel suo immediato, ma dee costruirlo egli stesso secondo i concetti teologici e filosofici, secondo Aristotile e San Tommaso. Prima di essere il poeta, dee essere il filosofo e l'architetto del suo mondo.

La natura non è qui l'opera misteriosa di Dio, Iside velata. Non hai più il fenomeno fuggevole, che col poco che ti mostra ti fa intravedere un ignoto di là, non raggiunto e non raggiungibile mai: in che è il massimo incanto della poesia. Qui apparenza e sostanza è tutt'uno; sei nel regno del vero. Il velo è trasparente: i pudipondi secreti della natura, le mezze tinte, i chiaroscuri, le false e le mezze apparenze, i contrasti, l'accidente, tutto questo è distrutto. La natura in terra soprastà indifferente

al vario gioco delle umane passioni: disaccordo che l'arte cerca talora di vincere chiamandola con appassionata illusione a parte delle nostre gioie e de' nostri dolori, e che talora accetta come espressione di una disarmonia più alta, dell'indifferenza del Fato alle umane miserie.

. . . . Roma antica rovina,
Tu si placida sei?

Qui il disaccordo è cessato: la natura diviene il teatro, che il poeta accomoda alla rappresentazione, una immagine perfetta dell'idea, una cifra del pensiero. L'enigma se ne va e con esso gran parte di poesia.

Come nella natura è distrutto l'accidente, così nell'uomo il libero arbitrio. Nel mondo dell'immutabile non ci può essere azione: sarebbe un controsenso. Collisioni, intrighi, vicissitudini, catastrofi, tutto ciò che è consueta materia di poesia, non ha più scopo. Non ci può esser dunque un'azione che gradatamente si snodi di mezzo a' contrasti, e desti attrattive e sospensione come nell'Iliade, nell'Orlando e in altrettali poemi e romanzi, che perciò si leggono così avidamente e quasi di un fiato. In quella vece hai quadri sciolti, ciascuno compiuto per sè; e come un personaggio ti desta interesse, ed eccotelo sparire davanti per dar luogo ad un altro. Nè solo ogni azione è cessata, ma ogni vincolo che lega gli uomini in terra è sciolto. Patria, famiglia, ricchezze, dignità, titoli, costumi, mode, quanto nella società è di artifiziato e convenzionale, che pure è tanta parte di poesia, non ha più luogo; l'uomo vi è nudo, Filippo il Bello spogliato della sua porpora e Nicolò III della sua tiara. Cosa dunque resta all'uomo? Un sentimento generale di gioia e di dolore, senza successione, senza gradazione, senza contrasto, senza eco, quasi una interiezione.

Hai una eterna ripetizione. È l'uomo che si perde nella natura e la natura che si perde nella scienza.

Tale è l' argomento. L' epopea è impossibile, perchè manca l'azione. Il dramma è distrutto nella sua radice, perchè manca la libertà. L'anima è come presa di paralisi, e rimane eternamente in quello stato, in cui la malattia l'ha colta. Non cozzo di caratteri e di passioni; l' uomo vi è morto, l'uomo come essere libero, volente, possente, operante. La lirica è ridotta ad una corda unica, che ripete solitaria il suo suono piuttosto simile al vago della musica, che alla chiarezza della parola. Rimane l' esistenza nella sua immobile estrinsechezza, semplice materia di descrizione: l' uomo stesso ci è descritto. Rimane un poema descrittivo-didascalico.

Abbiamo dunque due soggetti, l' uno puramente religioso che gitta la poesia fuori dell' umanità, l'altro storico-politico, fondato su tradizioni essenzialmente discordi dalla vita moderna: due poesie incompiute. L'una volge le spalle alla vita, l' altra la mescola di elementi discordi.

È inutile discutere quale di questi due soggetti si presentò prima a Dante; se le sue opinioni e le sue passioni politiche gli fecero trovar l' altro mondo, come materia acconcissima a manifestarle, secondo che stimano alcuni; o se l'altro mondo, come mi par più probabile, fu concepito dapprima in sè stesso e seriamente.

Come si sia, Dante fuse questi due soggetti, facendo di sè medesimo lo spettatore, anzi il protagonista del suo mondo. Uomo vivo, penetra nel regno delle ombre, e ci porta seco tutte le sue passioni d' uomo e di cittadino, e fa risonare di terreni fremiti fino le tranquille volte del cielo: così ritorna il dramma, e nell'eterno ricomparisce il tempo. Egli è come un ponte gittato tra il cielo e la terra. Alla vista e alle parole d' un uomo

vivente le anime rinascono per un istante, risentono antiche passioni, riveggono la patria, gli amici. In seno dell' infinito ripullula il finito; ricomparisce la storia, ricompariscono caratteri e passioni. In mezzo all' immobilità dell' avvenire vive e si agita l'Italia, anzi l' Europa del decimoquarto secolo, col suo papa e imperatore, co' suoi re e popoli, co' suoi costumi, i suoi errori, le sue passioni. È il dramma di quel secolo rappresentato nell' altro mondo e scritto da un poeta che è egli stesso uno degli attori.

Con questa felice concezione la poesia abbraccia tutta la vita, cielo e terra, tempo ed eternità, umano e divino; ciò che di più astratto ha l' intelligenza, e ciò che di più concreto ha la realtà!

L' indirizzo dottrinale e mistico dell' altro mondo viene in parte rintuzzato; ed una poesia fondata sul soprannaturale diviene profondamente umana e terrena, con la propria impronta dell' uomo e del tempo.

In grembo del soprannaturale riapparisce la natura terrestre come opposizione, paragone o rimembranza; rivediamo le nostre valli e i fiumi e i monti e le città ed i campi. Trasportata la terra nell'altro mondo, mentre gli comunica qualche cosa d' immediato e di palpabile, tal che ci par quasi di trovarci in casa nostra, ne riceve alcun che di solenne e d' ideale.

Vi riapparisce l' occidente ed il tempo, la storia e la società, in tutta la sua vita esterna ed interiore, religiosa, morale, politica, intellettale; onde in seno all' altro mondo germoglia l' epopea, il poema eroico e nazionale. È il poema dell'umanità ed insieme il poema d' Italia. Può Dante rappresentarci le tradizioni italiane senza essere costretto, come gli altri poeti, o a violare l' antichità o a violare la vita moderna. Nell' altro mondo ogni differenza sociale o nazionale è sparita;

uno stesso destino uguaglia tutti. Ci è somiglianza d'anima, non di veste o di titolo o di patria; Alessandro può stare accanto ad Ezzelino, e Bruto insieme con Giuda.

Può su questo fondo tradizionale pompeggiare la storia contemporanea. Il papa, l'imperatore, il re di Napoli, i Cerchi e i Donati, le ire, le ambizioni, le discordie, i costumi di quel tempo, ecco il quadro, a cui può servire di magnifica cornice la tradizione virgiliana.

L' uomo esce dalla sua immobilità e si riveste di carne; si dà pensiero della sua memoria in terra, si affligge e si rallegra delle notizie che riceve, minaccia, si sdegna, si vendica, predice, ammonisce, fa satire o elogi. Rinasce ogni varietà di passioni, di caratteri, d' interessi terrestri.

Il poeta può rappresentarci sè stesso in ciò che ha di più intimo e personale, i suoi amori, i suoi odii, la sua storia privata. Può congiungere col fine generale de' fini particolari, senza che sia alterata l'unità del suo mondo. Diviene il centro della sua creazione, l'accento lirico, l' eco appassionata di quella.

Così in un soggetto di sua natura esclusivo e monotono spunta una infinita varietà. Tutto ciò che la vita ha di più fuggevole, ci può trovar luogo.

Quest' ardita concezione, non potuta intendere dalla maggior parte degl' interpreti, è stata chiamata una mescolanza, e qualificata di strana e di barbara. Non potendo cogliere il legame che congiunge i due mondi, per difendere l'unità della poesia, si è fatto dell' un mondo il principale, e dell' altro l' accessorio. Il Vellutello, il Landino, lo Schlegel, il Quinet, l' Ozanam, ed anche in parte Hegel e Schelling considerano in questo argomento principalmente il lato mistico e soprannaturale. Per altri al contrario l'altro mondo è un mezzo, un'occasione e quasi un'arma, di cui siesi valuto il poeta

per conculcare i suoi avversarii, e rinchiudono l'immensità ed il poetico della concezione nell'angustia e nella prosa d'uno scopo politico, portando l'esagerazione sino a fare dell'altro mondo un velo allegorico di questo. Per i primi il terreno è un elemento intruso dalle passioni del poeta, sì che la poesia riesce, come dice uno di loro, strano mescolamento di sacro e di profano; Schlegel s'indegna del ghibellinismo del poeta; Edgardo Quinet rimane *choqué,* veggendo che le passioni terrene nel cantore turbano perfino la calma del paradiso; e Lamartine, non abbiamo inteso Lamartine chiamare questa poesia una gazzetta fiorentina? Per gli altri che guardano principalmente al lato storico e politico, come il Marchetti, il Troya, il Foscolo, il Rossetti, l'Aroux, è grave impaccio la serietà, con cui il poeta rappresentaci l'altro mondo, troppo in verità per un'allegoria. Così le due scuole sacrificano l'un mondo in servigio dell'altro. Dante ci ha voluto mettere cielo e terra; loro, chi ci vede il cielo e chi la terra.

Che cosa è questa poesia? È la vita umana guardata dall'altro mondo.

La vita è di una inesauribile ricchezza, e secondo che tu la guardi da un lato o dall'altro, ti scopre sensazioni, sentimenti, aspetti nuovi. Mutato l'orizzonte, si muta lo spettacolo; le stesse cose ti appariscono con un'altra faccia; ti par quasi di avere acquistato un sesto senso che ti rivela un nuovo mondo e te lo fa lucere innanzi con la giovinezza e la meraviglia delle prime impressioni.

Dante ha aggiunto questo nuovo senso alla poesia, cambiando il punto di prospettiva. La poesia ordinaria ha la sua sede in terra; i Celesti scendono quaggiù, si mescolano cogli uomini, si fanno attori. Dante ha trasportato la terra nel cielo, ha capovolta la base. L'altro mondo rende i corpi ombre, ombre gli affetti e le

grandezze e le pompe terrene, spiritualizza, trasfigura la storia. I personaggi più volgari, le cose più indifferenti acquistano un significato, diventano poesia, guardate nell'altro mondo. Ciacco e Taide, perchè portano il suggello dell'eternità sulla fronte, acquistano proporzioni ideali, e ti destano sentimenti che certo non proveresti, se l'incontrassi in terra. La storia contemporanea resiste alla poesia, perchè ti mostra una realtà senza ombre, con contorni fissi, ribelle alla immaginazione. Ma collocata nell'altro mondo, la realtà ti trema innanzi, ti si trasfigura, i personaggi più noti acquistano un'altra faccia, perchè ti appariscono sul piedistallo dell'infinito. Farinata lo vedi a duemila anni di distanza, ti sembra contemporaneo di Capaneo. Il maraviglioso ti si affaccia di per sè, senza bisogno che tu lo cerchi, solo in virtù della situazione. Hai nuove attitudini, nuove sensazioni, nuove maniere di esprimerle.

Che cosa è questa poesia? È la terra guardata dall'altro mondo. Aggiungete ora: è l'altro mondo guardato dalla terra.

Invano direte al poeta: voi entrate in un tempio; spogliatevi delle vostre passioni, purificatevi, volgete le spalle agl'interessi mondani. Ve lo dice, ve lo ripete, ma non ne fa nulla; la terra lo insegue fin dentro nel santuario; si, fino al cospetto di Dio il suo labbro si atteggia al sarcasmo, lanciando un'ultima imprecazione a Firenze.

. . . . . era al divino dall'umano,
Ed all'eterno dal tempo venuto,
E di Fiorenza in popol giusto e sano.

Umano e divino, tempo ed eterno! Non gli credete, sono astrazioni della sua mente. L'umano persiste accanto al divino, il tempo persiste accanto all'eterno.

Come un viaggiatore che osserva remote contrade

con la memoria ancor fresca della sua patria, sicchè tutto in che s'incontra vede a traverso del suo paese, Dante vede l'altro mondo a traverso della terra, a traverso delle sue passioni. Così la vita s'integra, l'altro mondo esce dalla sua astrazione, cielo e terra si mescolano, ed una poesia concepita nelle altezze della più astrusa mistica discende nel più intimo e vivace della realtà! E qui è la grandezza e la verità della concezione, in questa onnipresenza de'due mondi in reciprocanza d'azione, che si spiegano e si temperano l'un l'altro. I due mondi si succedono, si avvicendano, s'incrociano, si penetrano. Tutto è pieno di questa unità. Il poeta spezza la terra in frammenti e ne fabbrica i suoi mondi; talchè il lettore guardando il tutto, può ben dire: mi sta innanzi un mondo nuovo; ma guardando qui e qua, non può a meno di pensare a Firenze o a Roma. Ti trovi in un luogo muto di luce e tempestoso, ed eccoti spuntare innanzi la marina dove il Po discende

Per aver pace co' seguaci suoi.

Francesca rapita nelle memorie del tempo felice spazia con la mente nel diletto giardino, quando giugnendo al bacio, le lampeggia attraverso l'inferno, e quel bacio si fa immobile e si prolunga nella eternità:

Questi, *che mai da me non fia diviso,*
La bocca mi baciò tutto tremante.

Quanto strazio in quell'incidente, che par lì gittato quasi per caso! I due mondi s'incontrano nel momento della colpa, e si fondono l'uno nell'altro. Farinata, alla notizia della caduta del suo partito, rimane assorto; la sua anima è tutta in Firenze, quando ad esprimere l'infinito del suo dolore, gli si affaccia dinanzi il suo letto di foco:

Ciò mi tormenta più che questo letto.

In seno del passato ritorna il presente, come termine di paragone, e qual paragone! niente è pari alla grandezza di Farinata, a cui il poeta, senza sforzo, per virtù naturale della situazione, può mettere sotto i piedi l'inferno. Sogliono i poeti, quando ci vogliono rappresentare la bellezza e la forza in terra, tôrre ad imprestito colori dalle cose celesti, dove pongono la sede di ogni ideale: qui la metafora è realtà, la figura è lettera; l'un mondo è il paragone, l'immagine, il lume dell' altro.

Se questo argomento non rimane nella sua generalità dottrinale, nel suo spiritualismo astratto, gli è perchè il veggente è Dante. Gli altri che ci hanno lasciate visioni, o le hanno raccontate omericamente, tenendosi fuori di esse, o vi sono intervenuti per intrometterci delle considerazioni morali, come fa il Passavanti. Sono per lo più chierici, uomini ascetici, separati dal mondo, inesperti della vita, stranieri alle passioni e agl'interessi mondani. Dante vi ha gittato dentro sè stesso; e Dante significa tutta l'esistenza di quel tempo nelle sue varie forme compendiata in un' anima poetica. Diventando un elemento essenziale dell'argomento, lo ha modificato profondamente con vantaggio della poesia.

Per compiere l'esame dell' argomento, dobbiamo dunque studiare Dante, parte inseparabile di quello; Dante non solo come l'Omero, ma come l'Achille del suo mondo, non solo come poeta, ma come uomo.

CARATTERE DI DANTE

E sua utopia.

Chiamo poeta colui che sente confusamente agitarsi dentro di sè tutto un mondo di forme e d'immagini: forme dapprima fluttuanti, senza determinazioni precise, raggi di luce non ancora riflessa, non ancora graduata ne' brillanti colori dell' iride, suoni sparsi che non rendono ancora armonia. Ciascuno ha un po' del poeta, massime ne' primi anni; ciascuno di noi ha sentito alcuna volta in sè del cavaliere errante, ha sognato le sue fate, i suoi palagi d' oro; ha avuto, come canta Goethe, qualche dama a proteggere, qualche tristo a castigare. Ma questo stato è transitorio; ben presto la realtà ci toglie a' sogni dorati e incomincia la prosa della vita. Nel solo poeta quel mondo fantastico permane e si fa signore della sua anima, e gli tumultua al di dentro, impaziente di uscir fuori. Ora vi è nella vita un momento solenne, in cui l' uomo si rivela a sè stesso. Abbiamo bisogno del di fuori per avere questa divina rivelazione, per poterci dire un bel dì: ecco a che siamo nati! La vita di Dante comincia d' allora, che i suoi occhi s'incontrarono negli occhi di Beatrice. E quando la vide una seconda volta, quando ricordò commosso la potente impressione che quella aveva fatto sul suo animo ancora fanciullo, l'arte gli si rivelò e si sentì poeta.

Nell'amore può principalmente il poeta effettuare ed acquetare quel vago mondo di fantasmi che gli ferve al di dentro; perchè la gloria, la libertà, la patria, tanto possenti sull'anima, tu non puoi rappresentarle, se loro non dài apparenza di persona; nel suo amore l'anima trova sè stessa in un'altra anima; nel solo amore è realtà quello che altrove è figura. Leggete la *Vita Nuova,* primo racconto intimo de'tempi moderni, leggete la Lirica dantesca. Parecchie canzoni e sonetti hanno per fondamento un fatto reale che, quasi focile, cava dalla sua anima vive scintille; un fatto di per sè insignificante e comune, ma di potentissimo effetto sul cuore degli amanti. Un saluto, un incontro, uno sguardo basta a destare in lui moti ineffabili, estasi, visioni, rapimenti, delirii. Nè è maraviglia, perchè il sentimento è infinito ed indivisibile, l'amante effettua nell'amato tutto sè stesso; un menomo nulla, un guanto, un fiore, un sorriso, fa risuonare tutte le corde dell'anima.

Beatrice morì, e dopo di averla rimpianta e cantata alcun tempo, Dante prese un indirizzo pratico e politico. Ai tranquilli studi, all'amore sottentrarono le domestiche cure e le passioni della vita pubblica. A Dante artista succede Dante cittadino. E qui l'uomo suole rivelarsi a sè stesso come carattere, acquista coscienza della sua personalità e sforzasi d'imporla altrui. La personalità talora si fiacca contro gli ostacoli, talora vi si ritempra. In questa forza di resistenza è posto principalmente ciò che dicesi un gran carattere. Ma ci è grandezza e grandezza. Ci è uomini d'azione, nati a signoria, che sanno piegarsi, blandire per meglio trarre a sè gli altri, che guardando inflessibili ad uno scopo, sanno pur prendere mille ingannevoli aspetti, incompresi dal volgo che li chiama mutabili, e consapevoli essi soli di esser sempre rimasi sè stessi. Dante

non avea questa specie di grandezza; non era nato per essere un capo-parte, e tenea più del Catone che del Cesare; gli uomini di questa tempra nascono sventurati, ammirati sempre, ascoltati mai.

Giusti son due, ma non vi sono intesi!

Inflessibile e severo, fu uomo di passione e di convinzione, e non seppe comprendere nè tollerare i vizi e gli errori de' suoi contemporanei, nè farne suo pro, nè mescolarsi tra gl'interessi e le ipocrisie e le violenze per trarre di male bene, com'è pur forza che facciano coloro che vogliono governare. Priore, si vede costretto a sbandire il suo migliore amico per ridurre a concordia impossibile le avverse parti; si lasciò sopraffare lui ed i suoi dalle arti e dalle violenze de' Neri; e dava lor tempo di portare a maturità i sinistri disegni, accettando una legazione insidiosa e inefficace; ambasciadore presso Bonifazio, non riuscì che a farsi abbindolare e addormentare, materia d'immortali ire, e vide a sè tolta la patria e le sostanze, e a Firenze la libertà prima quasi ancora che il sapesse. Ramingo, non serbò lungamente nel suo partito quel luogo che si richiedeva alla sua virtù ed al suo ingegno e non potè farvi accogliere le sue opinioni, nè acconciarsi alle altrui. Ben tosto gli uomini gli vennero a noia, divenne feroce contro amici e nemici, e come suole avvenire, a lungo andare rimase solo, parte per sè stesso.

Il che alcuni gli attribuiscono a lode, immaginando non so quali riposte e magnanime intenzioni; non fu in lui elezione, ma necessità di natura. Chi vuol vivere in mezzo agli uomini deve accettarli quali sono, e chi vuol reggerli, dee comprenderli. Dante era troppo sdegnoso d'ogni viltà, troppo intollerante; a questi esseri solitari fugge il presente, ma l'avvenire è loro.

Toltosi all'azione, rifuggitosi negli studi, rimettea mano alla *Divina Commedia,* la sola e vera sua azione, i cui effetti oltrepassano l' angusto giro de' fini e degl' interessi di quel tempo, e non hanno per confine che l' uomo ed il mondo. Ivi legava in un volume coi destini del genere umano, i suoi dolori, i suoi odii, le sue vendette, le sue speranze. E dissi odii e vendette, e dissi vero. Dante fu odiato ed odiò, fu offeso e si vendicò. Nè io posso senza tristezza comparare il giovane lirico col maturo autore della Commedia. Nella sua lirica vedi un uomo a cui il mondo è ancora straniero, a cui tutto ride; il suo universo sono gli occhi di una donna, nella vergine anima non cape altro sentimento che amore, in tanti versi non trovi una parola d'odio, di rancore. Ed ora, quanto mutato!

Il suo orizzonte si è disteso; molte città, molti uomini ha conosciuto; corti, consigli, popoli, caratteri, passioni, costumi, tutta la realtà gli sta spiegata innanzi come un libro; ha potuto sinora scriver sonetti e canzoni; esperto della vita, può ora scrivere un poema. Ma il mondo, in cui mescolavasi, gittava nel suo animo una profonda turbazione: che cerchi? gli domandava un frate: e lo stanco vecchio rispondea: Pace! nè la trovò se non per morte. L'uomo ha nel suo cuore il germe di tutte le passioni che giacciono in fondo sopite, infino a che alla prima scintilla scoppian fuori con un impeto, di cui egli stesso si maraviglia. Le agitazioni civili svegliarono in Dante passioni prima ignote, e violentissime e fatte più acri dalla sventura. Beati quei tempi, ne' quali l'artista potea abbandonarsi serenamente alla contemplazione, senza che il grido profano d'interessi mondani venisse a turbarlo! Beato l'artista greco! Vi sono tempi, ne' quali la penna del poeta è una spada tagliente. La poesia di Dante è una battaglia che

dà a' suoi avversarii: il suo mondo è un teatro dov'egli rappresenta una parte, e canta e milita insieme, nello stesso tempo Omero ed Achille. Ma l'uomo nuovo non cancellò l'antico, e grande tesoro di amore si nasconde sotto quelle ire, e grandi dolcezze sotto quella violenza. I biografi non ci rappresentano che un lato solo di questo carattere; i più lo vogliono sdegnoso, vendicativo; altri, togliendo a difenderlo, ci mostrano ogni suo minimo detto conforme alla storica verità ed alla giustizia; e quando leggo la sua vita dettata da Cesare Balbo, veggo di sotto la penna di questo scrittore, di una severità tanto amabile e di una temperanza sì dignitosa, uscire a poco a poco la figura di Dante come di una colomba tutt'amore e gentilezza. Dante non è stato nè l'uno, nè l'altro, o per dir meglio, è stato l'uno e l'altro. Uomo di passione e d'impeto, natura schietta, che abbandona tutta la sua anima alla impressione fuggevole del momento, tanto terribile allor che s'adira, quanto pietoso allor che s'intenerisce; coloro i quali si studiano di trovare una logica connessione nelle varie apostrofi e sentenze fuggitegli dalla penna, gittano via la fatica ed il tempo. E colui mi scriverà una verace vita di Dante, il quale uscendo un tratto dalla polemica che ci sospinge nel punto opposto a quello scelto dal nostro avversario, ci ritragga Dante non obliquamente, ma di fronte, tutto intero qual è, in tutto quel suo doloroso alternare dall'amore all'odio, dall'ira alla disperazione, portando nell'amore tutta l'energia che porta nell'odio, concependo insieme Inferno e Paradiso, Francesca e Filippo Argenti, Farinata e Cavalcanti, oggi chiamando i suoi concittadini bestie fiesolane, e dimani esclamando pietosamente: *popule mi, quid feci tibi?*

Noi siamo disposti a idealizzare gli uomini, e ce li figuriamo tutti d'un pezzo. Chi fa un atto di crudeltà,

issofatto lo battezziamo per una tigre. Ma la natura è varia ne' suoi procedimenti, e spesso si piace ne' contrarii armonizzati da impercettibili gradazioni. Achille infierisce bestialmente sul corpo di Ettore, ed innanzi al vecchio padre di lui s'intenerisce fino al pianto. Dante è sì pietoso, che vien meno a' casi di Francesca e di Paolo, ed è sì feroce che può concepire e descrivere con spaventevole precisione il cranio d'un uomo sotto i denti di un altro uomo.

Nei tempi civili impariamo a studiare i gesti e le parole, a conservar sempre nell'aspetto un' aria di benevolenza; sì che l'uomo, che chiamasi educato, ti fa men difficilmente un'azione ignobile che una scortesia. Dante è più presso alla natura e si manifesta schiettamente.

È un personaggio essenzialmente poetico. Il suo tratto dominante è le forza che prorompe liberamente e con impeto. La sventura non che invilirlo, lo fortifica, lo alza ancor più su. Costretto a mangiare il pane altrui, ad accattar protezioni, a soggiacere ai motteggi del servidorame, nessuno si è più di lui sentito superiore a' suoi contemporanei, nessuno si è da sè posto sì alto al di sopra di loro. La famosa lettera, nella quale ricusa di ritornare in patria a scapito del suo onore, non solo rivela un animo non inchino mai a viltà, ma in ogni riga quasi ci trovi l'impronta di questo nobile orgoglio. « Non è questa la via del mio ritorno in patria; ma se un'altra se ne trovi, che non sia contro la fama, contro l'onore di Dante, quella ben volentieri accetterò. Che se per nessuna via di tal fatta si entra in Firenze, in Firenze non entrerò io mai. » Non solo ci è qui il linguaggio della magnanimità, ma dell'orgoglio; ci è la coscienza della propria grandezza; ci è: Io, Dante Alighieri. Dall'alto del suo piedistallo gira con disdegno lo sguardo

su tutto ciò che è plebe e plebeo; perdona più facilmente un delitto che una viltà. Le nature serie e ideali si conoscono assai meglio per i loro contrarii; il contrario di Dante è il plebeo. Diresti quasi che si sentiva di una razza superiore, per nobiltà non pure di sangue e d'ingegno, ma ancora d'animo. Nè rimane già in quest'attitudine di dignità passiva; non è una natura freddamente stoica; il foco interiore divampa vivamente al di fuori. Ha la virtù dell'indignazione, ha l'eloquenza dell'ira. Tutte le potenze dell'anima erompono con l'impeto della passione. E quando nel suo stato di miseria lo vediamo rilevarsi di tutta la persona su'potenti che lo calcano e far loro ferite immortali, è sì bello di collera, che comprendiamo l'entusiasmo di Virgilio. Non ch'egli non abbia i suoi momenti di sconforto e di abbandono; ma al sentimento squisito del dolore succede subito l'energia della resistenza. Fu così sventurato, eppure non ci è una sua pagina, nella quale domini quel sentimento di prostrazione morale, quel non so che fosco e fiacco, così frequente ne' moderni. Diresti che il dolore non ha tempo di uscir fuori senza trasformarsi in collera: tanto subita è la reazione della sua forte natura. Or questo supremo disprezzo per tutto ciò che è ignobile, questo farsi egli stesso il suo piedistallo e incoronarsi con le proprie mani, questo interno dolore superbamente contenuto, sì che mentre il cuore sanguina, il volto minaccia, imprime sulla sua figura severa una grandezza morale, qualche cosa di colossale, che ci ricorda il suo Farinata.

Nella sua età giovanile tutto suona di Beatrice. Appresso, entrato nelle pubbliche faccende, Firenze diviene il centro ove convergono i suoi pensieri. Da ultimo, datosi con più acceso studio alla teologia ed alla filosofia, la vista si allarga. Esce dalla piccola Firenze, e si leva

ad unità non solo italiana, ma umana, diviene cosmopolita. Guarda al di là de' contemporanei, pensa alla posterità; non gli basta la fama, vuole la gloria. L'amore di Beatrice si purifica della sua parte terrestre, e diviene l'amor del divino. Certo, quando noi invecchiamo, siamo soliti di generalizzare, e quello che era sentimento, si trasforma in massima e sentenza. Ma qui il particolare sopravvive in una forma più alta. E sotto alla umanità rimane pur sempre Firenze, che fa battere il cuore dell'esule, e ve ne accorgete dalle sue stesse imprecazioni. E sotto alla Beatrice del suo pensiero sentite la Beatrice del suo cuore. E quando si mostra solo pensoso della posterità e si professa non timido amico del vero, non gli credete. Vi è troppa bile nella sua verità, troppa passione nella sua giustizia. Col pensiero dei posteri si accompagna il desiderio della vendetta, l'odio de' nemici, l'amor di parte, la speranza del ritorno, tutti gl'interessi di quei tempi. Ond'è che la passione lo insegue alcuna volta anche in mezzo alle sue più astratte speculazioni, e Firenze e il suo partito e i suoi avversari si mescolano co' suoi sillogismi.

Pure, anche quando il suo torto è visibile, quando si lascia ire ad accuse, ad imprecazioni senza alcuna misura, voi non potete, non dirò disprezzarlo, Dante è sempre superiore al disprezzo, ma voi non potete, voi non sapete irritarvi contro di lui; perchè vi accorgete che la sua passione è sempre sincera, che quegli impeti vengono diritto dal cuore, che opera e parla con la più profonda convinzione. E se afferma di dire il vero, crede di dire il vero; e se accusa, crede all'accusa; e se esagera, non se ne accorge.

È il tipo del proscritto continuatosi insino a' nostri giorni. Con tanto calore d'anima, con tanta forza di passioni, la vita attiva gli venne meno, quando dovea

sentirne maggiore il bisogno. Eccolo sbandito. Il mondo cammina senza di lui e contro di lui. Dante non vi si rassegna. Ma il cospirare con una compagnia *malvagia e scempia* presto gli viene a noia. E le azioni di questo grand' uomo sono qualche lettera inutile che scrive talora a popoli e a principi, e trattati e negozi in servigio de' suoi protettori. Resta fuori degli avvenimenti, spettatore sdegnoso. La passione, rimasta oziosa, si concentra, e con tanta più violenza e amarezza scoppia nello scrivere. Ora egli prorompe romorosamente come una tempesta lungo tempo trattenuta; ora si gitta nel fantasticare, e si profonda nella più astrusa mistica. Diviene taciturno, malinconico, irrequieto, impaziente. Lontano dall'azione, il campo del possibile e del reale gli fugge dinanzi; si fabbrica un mondo d'immaginazione, e vi dispone uomini e cose secondo il desiderio. Sono i sogni de' proscritti, che i più si portano nella tomba. Il sogno di Dante è rimaso immortale.

Quale fu questo sogno? Il che significa: quale fu il concetto che Dante si formò dell'universo? I nostri sogni, le nostre aspirazioni sono conseguenza delle nostre opinioni, del nostro sapere.

Dante fu dottissimo: abbracciò quasi tutto lo scibile. La dottrina era a quel tempo così rara, c'era mezzi si scarsi di acquistarla, che bastava essa sola a procacciar fama di grand' uomo. E Dante fu celebrato meno per la grandezza dell'ingegno, che per la copia e varietà delle sue cognizioni, perchè ad estimar lo ingegno pochi hanno valore; laddove della dottrina, fatto materiale, tutti dar possono giudizio.

Teologia, filosofia, storia, mitologia, giurisprudenza, astronomia, fisica, matematiche, rettorica, poetica, fece suo tutto il mondo intellettuale di quel tempo. E se vi aggiungi le peregrinazioni e le ambascerie, che gli

porsero modo di conoscere tanta varietà di uomini e di cose, puoi senza esagerazione affermare che di esperienza e di sapere avanzò i contemporanei. Nè di tutto questo avea già notizia superficiale; perchè non c'è idea ch'egli non esprima con chiarezza e con padronanza della materia.

La scienza era ancora un mondo nuovo, non del tutto scoverto; l'antichità si levava appena sull'orizzonte, e gli spiriti intendevano più a raccogliere che a discernere. Era il tempo dell'ammirazione. Rimanevano prostrati innanzi a' grandi nomi, ed accoglievano con avidità qualunque opinione a cui potevano attribuire una nobile prosapia. Così a poco a poco erasi formato un cumulo d'idee attinte da varie fonti; con quanta concordia nessuno se ne dava pensiero, non vi si guardava tanto pel sottile. Bastava a' più una sintesi provvisoria nella quale entravano fatti diversi e contrarii. Ma non se ne contentavano i grandi pensatori, i quali, gittando uno sguardo acuto in quella confusa congerie, si studiarono alcuni di porre d'accordo filosofia e domma, altri di farne sentire il contrasto.

Dante fu uno spirito dommatico per eccellenza. La scienza di allora gli parve l'ultimo motto delle cose, e pose il suo studio meno in esaminare che in imparare. Seppe tutto, ma in nessuna cosa lasciò un'orma del suo pensiero, e però non si può dire che sia stato propriamente un filosofo, un fisico, un matematico, ecc. Accolse con perfetta credulità i fatti più assurdi e gran parte degli errori e de'pregiudizi di quel tempo. Con che ingenua riverenza cita Cicerone e Boezio, Livio e Paolo Orosio, messi del pari! Nella sua mente regna con eguale autorità l'Etica e la Bibbia, Aristotele e San Tommaso. Per lui è un sottinteso che i grandi filosofi dell'antichità sieno d'accordo con la fede, ed il loro torto è non nell'aver

veduto male, ma nel non aver veduto tutto; la rivelazione non corregge, ma compie. Nè so, dove Kannegiesser, Witte, Wegele hanno trovato, che Dante smarrita la fede per il soverchio amore della filosofia e caduto nel vuoto dello scetticismo, abbia nel suo viaggio allegorico voluto esprimere la sua guarigione, il suo ritorno alla fede. È un giudicare altri tempi con le idee del nostro. La sua teologia non combatte la filosofia, ma la compie; Beatrice non è nemica di Virgilio, ma sta al di sopra di lui: tra Dante e Fausto ci sono secoli.

Dante adunque espone secondo la rivelazione le cose sopra ragione, e quanto al rimanente pone insieme scrittori pagani e cristiani. Una citazione è un argomento. Nè vo' già dire che si contenti sempre di citare. Vuol dimostrare anche lui. Ma il suo filosofare non è superiore alla sua filosofia. Ha i soliti difetti del tempo. Dimostra tutto, anche il luogo comune: dà una eguale importanza a tutte le quistioni: mette insieme ogni specie di argomenti, ed accanto ad alcuni di un certo valore ne trovi di affatto puerili; spesso non sa vedere il netto della quistione, non guardarla da alto, sceverare gli accidenti dal sostanziale; si smarrisce in minuterie e sottigliezze, e ti affoga di distinzioni.

La filosofia non fu la vocazione di Dante, lo scopo della sua vita al quale volgesse tutte le forze dell'anima. Fu un sottinteso, un punto di partenza. Accettò la filosofia com'era insegnata nelle scuole, e ne acquistò una notizia esatta ed intera. Vista quella base si travagliò a tirarne delle conseguenze politifiche. Non fu dunque un uomo di pura speculazione. Trovatosi di buon'ora tra le pubbliche faccende diventò uomo politico.

È notabile che la famosa contesa tra il papa e l'imperadore non partorì due filosofie diverse. Non ci fu una filosofia guelfa ed una ghibellina. Amendue i partiti

supponevano la stessa base. Ben vi furono delle eccezioni individuali, de' ghibellini che si spinsero audacemente di là dal cattolicismo. Ma anche in questo caso la dissensione cadeva sopra particolari più o meno importanti, senza che l'insieme fosse negato da alcuno. Non si creò una nuova teologia e filosofia.

La quistione non fu dunque tra due filosofie. I due partiti ammettevano la stessa base, e vi fondavano un edificio diverso.

Ammettevano la distinzione tra lo spirito e il corpo e la preminenza di quello, fondamento della filosofia cristiana. E come applicazione, ammettevano nella società due poteri, lo spirituale e il temporale; il papa e l'imperadore.

Fin qui guelfi e ghibellini, Bonifazio VIII e Dante sono d'accordo. Ma vi fondavano un edificio diverso.

S'egli è vero che lo spirito è superiore al corpo, Bonifazio VIII tirava la conseguenza, che dunque il papa è superiore all'imperadore. « Il potere spirituale, dice Bonifazio, ha perciò il diritto d'instituire il potere temporale e di giudicarlo, se non è buono... E chi resiste, resiste all'ordine stesso di Dio, a meno ch'egli non immagini, come i manichei, due principii, ciò che sentenziamo errore ed eresia... Adunque ogni uomo dee esser sottomesso al pontefice romano, e noi dichiariamo che questa sottomissioné è necessaria per la salute dell'anima. »[1]

Dante ammetteva tutte le premesse, e per negare la conseguenza suppose che lo spirito e la materia fossero ciascuno con sua vita propria, senza ingerenza nell'altro, e ne inferì l'indipendenza de' due poteri, spirituale e temporale. Una volta entrato per questa porta, si dà carriera e ti edifica a suo modo. Il popolo è corrotto ed

[1] Vedi il LAMENNAIS, *Introduzione su Dante.*

usurpatore, la società viziosa e discorde. Unica medicina, l'imperatore. Gli attribuisce tutt'i privilegi del papa, e come il papa, lo fa immediatamente da Dio. Amendue organi di Dio sulla terra, *due soli*, che c' indirizzano l'uno per la via di Dio, l'altro per la via del mondo; l'uno per la celeste, l' altro per la terrena felicità. Amendue uguali, salvo la riverenza che l' imperatore dee al papa, sola concessione che Dante fa alla maggioranza dello spirito. Roma per diritto divino sarà la capitale dell' impero e perciò del mondo. Le franchigie dei comuni e l' indipendenza delle nazioni rimarranno intatte. L' imperatore potrà tutto, e nella stessa sua onnipotenza troverà il suo freno. Farà trionfare sulla terra la giustizia e la pace. Ecco l'utopia dantesca.

Non è un semplice ritorno al passato, come pretende Wegele. Ci è del passato e del futuro, del progresso e del regresso. Ciò che ci è del passato non è bisogno ch' io il dica. Ma ci è in germe l'affrancamento dal laicato e il cammino a più larghe unità. Intravvedi la nazione che succede al comune, e l'umanità che succede alla nazione. È un sogno che in parte diventa storia.

Era in fondo il sogno de' ghibellini. Il merito di Dante è di averlo allargato a sistema, di esserne stato il filosofo, di essersi alzatò fino al concetto di umanità. La base è fragile, ma l'edificio è bello per ampiezza di disegno e concordia di parti.

In un secolo vi ha due punti estremi rappresentati da individui o da partiti. Cercate Dante negli estremi e non ve lo troverete. Nondimeno gli uomini di parte hanno voluto tirar Dante dalla loro, ciascuno con le sue buone ragioni. Chi ci trova il cattolico, chi l'eretico; chi l'esaltato, chi il moderato. Come hanno veduto il suo carattere da un punto solo, e così le sue opinioni. È un Dante spogliato d'una parte di sè e collocato ad un estremo.

Fu lo specchio della maggioranza. E come nella maggioranza si agitano confusamente il passato e l'avvenire, così in Dante troverete due uomini mescolati, l'uomo del passato e l'uomo dell'avvenire. D'intenzione cattolico, non fu nè cattolico in tutto, nè in tutto eretico. Col suo cattolicismo trovi congiunta una guerra appassionata contro la corruzione del papato e certe opinioni ardite che rivelano già una vaga inquietudine, confuse aspirazioni, che più tardi penetrarono nella coscienza. Del resto la quistione per lui, come per i più, non è religiosa ma politica. E se bolle di sdegno, se minaccia, se riprende, se impreca, gli è perchè ha dirimpetto a sè non una religione nemica, ma una politica nemica. Pure nella stessa politica le sue opinioni si mantengono in un certo *medium*, dove se dominano le idee ghibelline non sono cacciate via le idee care ai guelfi. Che se vuole il papato corretto, rispetta la sua indipendenza; se vuole i comuni ubbidienti all'impero, rispetta le loro libertà; se vuole le nazioni unificate, rispetta la loro autonomia. Ben comprendo che l'effettuazione del suo sistema avrebbe distrutte tutte queste cose. Ma Dante le voleva. Ed i guelfi fecero bene ad ubbidire piuttosto alla logica che a Dante.

Questo sistema non rimase una pura e serena speculazione, come la repubblica di Platone, ma s'impossessò di tutto intero l'uomo. Fu non solo la sua convinzione, ma la sua fede. E la fede, è non solo credere, ma volere, amare, operare; è non solo pensiero, ma sentimento ed azione. Dante ebbe fede.

Ebbe fede in Dio, nella virtù, nella patria, nell'amore, nella gloria, ne' destini del genere umano. La sua fede è sì vivace che le sventure e i disinganni non possono affievolirla, nutre sino all'ultimo speranze di prossima redenzione, e muore in tutta la giovinezza delle

sue illusioni e delle sue passioni. Chi mi sa dire quando Dante si è sentito vecchio; quando la penna gli si è illanguidita nella mano?

La fede è amore; è non solo sapienza, ma amore della sapienza; non solo sofia, ma filosofia. E la filosofia è amore di Dante, la sua seconda Beatrice, l'*amore che nella mente gli ragiona.*

Filosofia è *amoroso uso di sapienza, figliuola di Dio, Regina del mondo;* quando Iddio mosse le sfere, ella era presente:

Costei pensò chi mosse l'universo.

La filosofia fu dunque per Dante la scienza delle divine ed umane cose, la scienza del mondo, il contenuto universale, nel quale trovava determinati tutti gli oggetti della sua fede, Dio, virtù, umanità, amore, ecc. Fu non solo speculazione di dolcissime verità, ma fondamento della vita, e vi conformò le sue azioni. « *Absit a viro philosophiae domestico temeraria terreni cordis humilitas... absit a viro praedicante justitiam... nonne dulcissimas veritates potero speculari ubique sub coelo?* » Questo amico della filosofia, come con giusto orgoglio si chiama, non le crede solo in astratto, ma le consacra la vita tutta intera, e vi si appassiona, rapito in quella mistica esaltazione, che dicesi entusiasmo.

Chi vede con quanto ardore Dante s'immerge nelle più profonde speculazioni, dirà: ci è in costui del mistico, dell'ascetico. Ed è vero. Ma questo ascetico non rimane chiuso nella sua cella, solitario contemplatore. Appartiene alla chiesa militante, è un soldato della verità. Ha innanzi un mondo filosofico, e a quella immagine si studia di condurre il mondo reale, e vi si travaglia, quando non può con l'opera, con la penna. Scrive

lettere, fa trattati, compone poesie, sempre con quella immagine innanzi. Ma il mondo è troppo lontano dalla sua immagine. Questa discordia tra la sua idea e il fatto lo agita, lo inasprisce; senti in ogni sua pagina non il filosofo tranquillo, ma il guerriero, fatto più feroce dalla resistenza.

La sua passione è sempre effetto del solo entusiasmo? Non vo' già fare del nostro eroe un santo: con la sua parte celeste ci è anche la creta.

L'entusiasmo è la poesia della passione. Togliete l'entusiasmo, e la passione rimane un istinto animale. Nelle nostre passioni ci entra, e spesso senza che ce ne accorgiamo, l'amor proprio, l'interesse, l'inimicizia, l'antipatia, la prevenzione; l'entusiasmo le purifica e le nobilita.

Dimmi pure: tu senti sdegno contro il tale perchè ti ha oltraggiato; io non avrò da arrossire se potrà rispondere: è vero, *homo sum:* ma sento sdegno ancora perchè colui è un malvagio, perchè è un nemico del mio paese. Ecco ciò che Dante può rispondere sempre: è vero. Talora parla perchè desidera di ritornare in patria, perchè vuol vendicarsi, perchè odia chi l'ha offeso. Ma in mezzo al limo troverai sempre la parte divina; troverai sempre un'anima santa, che ha innanzi a sè un mondo ideale, a cui crede, di cui si è innamorato, ed una parte di quegli impeti nascono da questa fede, una parte di quell'odio nasce da quest'amore.

Dante è una delle immagini più poetiche del medio evo e più compiute. In quest'anima di fuoco si riverbera l'esistenza in tutta la sua ampiezza, da ciò che vi è di più intellettuale a ciò che vi è di più concreto. Quest'uomo andando nell'altro mondo si porta appresso tutta la terra.

PIER DELLE VIGNE.[1]

La rigidezza straordinaria di questo inverno non mi ha consentito d'incominciar prima queste lezioni; e forse mi sarebbe stato impossibile il farlo in quest'anno se non me ne avessero agevolato il modo alcuni, la più parte Piemontesi, con una loro soscrizione. Concedetemi, o signori, che pubbliche grazie io renda a questi gentili, di tanto più che la loro intenzione va al di là della mia persona. Ciascun secolo ha il suo Beniamino, il suo scrittore prediletto: vi fu l'età del Petrarca, del Metastasio, del Tasso: oggi è l'età di Dante. I francesi accorrevano non ha molto plaudenti alle lezioni di Ozanam, appassionato interpetre di Dante; il Foscolo ed il Rossetti hanno reso così popolare in Inghilterra la Divina Commedia, che mi ricordo aver veduto viaggiatori inglesi errare pei colli di Sorrento col loro Dante in tasca, e nella villa di Napoli giovinette inglesi, sedute accanto ad una statua o ad una fontana starsi assorte nel loro piccolo Dante, contemplando pensose Matilde e Beatrice. Ed oggi forse in questo stesso giorno ch' io parlo a voi, il Göschel sta spiegando in Berlino la Divina Commedia ad un numeroso uditorio in presenza di un'augusta persona, ed oggi forse il nostro dall'Ongaro in Brusselle fa battere le mani a Dante dal popolo Belga. Questo, o signori, che pei forestieri è una

[1] Prima lezione del secondo anno di un Corso sopra Dante fatto dall'Autore in Torino, 1855.

letteraria ammirazione, per noi è qualche cosa di più, un sacro dovere; e i miei gentili amici hanno voluto, che poi che i fati ci niegano per ora le grandi cose, noi ci prepariamo a quello che dovremo essere un giorno, studiando quello che fummo nei nostri gloriosi maggiori, e massime in un poeta che amò tanto la patria, che la fece sì grande! Quanto a me, io non vi parlerò della pochezza del mio ingegno, della povertà de' miei studi: è una modestia d'obbligo, a cui più non si crede; dirò solo ch' io non mi reputo indegno della vostra benevolenza, perchè queste lezioni io le fo con amore, e vi pongo tutto me stesso, perchè elle sono per me la meditazione, la preoccupazione di tutti i giorni.

Che dovrò ora io fare? Vi leggerò un' introduzione, un discorso inaugurale come si dice? Non l' ho fatto il passato anno; nè ora il farò. I discorsi inaugurali aveano un tempo il loro significato; ora sono per lo più discorsi di convenzione, pure cerimonie, freddi ed insipidi come le cerimonie, una specie d'anticamera che si fa fare agli uditori pria d' introdurli in materia. Io voglio risparmiarvi, o signori, quest'anticamera. E vi risparmierò pure il riepilogo delle lezioni passate, essendo pervenuti a tal punto, ch' io posso spiegarvi i singoli canti dell'Inferno, con solo richiamarvi qua e là e di fuga alcun principio generale.

Vi ho mostrato nei tre mondi danteschi il nostro stesso mondo emendato e rifatto secondo la coscienza: quale noi lo concepiamo alcuna volta, quando innanzi ad una scelleraggine premiata, ad una realtà tanto disforme dall'archetipo morale che ci è in mente, un'amara esclamazione ci esce di bocca: eppure il mondo non dovrebbe andare così!... Questo *dovrebbe* è il significato del mondo dantesco; è la realtà corretta, il mondo raddirizzato con ciascuna cosa al suo posto. L'Inferno è una

delle facce del mondo: è la società dei malvagi, il regno del male, dell'errore, del brutto, la storia delle colpe umane, nè già messe così insieme a caso: non vi è solo successione, ma connessione: non vi è solo movimento, ma progresso; ed il progresso dell'inferno è il regresso, un costante regresso dall'umano al bestiale, dallo spirito alla carne. Questo io ve l'ho mostrato nella natura del luogo, nelle pene, nei demonii, nei gruppi, nei dannati, incontinenti, violenti e fraudolenti.

Nei primi due ordini di dannati il male non procede da vizio o da malizia, o da fredda premeditazione come nei fraudolenti e nei traditori; il male procede da impeto di passione, da violenza di carattere, e quella passione ci desta pietà, e quel carattere ci leva in ammirazione. Io voglio chiudervi questa serie di grandi personaggi poetici dei quali vi ho discorso nell'anno passato, parlandovi oggi di Pier delle Vigne o del canto dei suicidi.

Apro alcuni comenti: è il Costà, il Colombo, il Cesari che vanno in estasi innanzi allo stizzo verde ed al cigolare, ed al divellere, ed al balestrare, ammirando con ragione tanta proprietà o vivacità di vocaboli; questi sono comenti gramaticali. Apro altri comenti: è il Biagioli e compagni che notano i luoghi imitati da Virgilio, e l'armonia imitativa del *cigola per vento che va via;* e l'antitesi (*non frondi verdi ma di color fosco* ecc.) questi sono comenti rettorici. Qual è il valore di questi comenti? Io trovo in uno scrittore: faccia diffusa di rossore, e tosto noto nel mio quaderno la frase, diffuso di rossore. Che fo io? Io tolgo il rosso alla faccia di una Madonna di Raffaello, e lo rigitto nel vasetto dei colori: io distruggo la materia animata e la rifò grezza. Io rassomiglio a quel barbaro che spezzava i capolavori della scultura greca, le statue di Corinto

che egli non comprendeva, per impadronirsi del marmo che solo comprendeva. Quel rossore, o signori, che giace inanime frase nel mio quaderno, è idegnazione quando colora il pallido volto del Padre Cristoro innanzi a Don Rodrigo, che offre la sua protezione a Lucia; quel rossore è pudore quando si diffonde per le guance di Giulietta innanzi alle infocate parole di Romeo: quel rossore è colore quando giace stupida materia sulla faccia senza vergogna di Domiziano. Nel viso rosso non apparia vergogna, secondo il motto sublime di Tacito. Io apro altri comenti; è il Marchetti e compagni che narrano di Pier delle Vigne e di Guelfi e Ghibellini, e di Pontificato ed impero. Costoro cadono nello stesso errore dei primi; raccontano fatti ed accidenti scompagnati dai caratteri e passioni, che solo mi possono far comprendere una storia innalzata da Dante a poesia: in luogo di un vocabolario di frasi ci danno un vocabolario di date e di avvenimenti. Apro altri comenti: è il Boccaccio che afferma le Arpie essere l'avarizia, ma no, esce in mezzo un altro, le Arpie sono la rapacità e la violenza; voi v'ingannate, sopraggiungono il Rossetti e l'Aroux: le Arpie sono i monaci domenicani. Voi ridete signori? E non dice Dante, osserva l'Aroux, colli e visi umani? Parla di bestie ed intende di uomini. E non aggiunge piè con artigli? che rappresenta mirabilmente la rapacità di quei frati. E che cosa è quel pennuto il gran ventre, quel ventre pennuto, se non un ventre largo, il ventre largo dei Domenicani?

Signori, queste specie di comenti, grammaticali, rettorici, storici, allegorici non sono più permessi oggi. Nè dico ciò a biasimo dei comentatori o dei comenti; essi rappresentano il lor tempo. Ma non sono più permessi oggi. La scienza è già cinquant'anni che si è messa per altre vie, e dopo breve contendere, l'antica critica non

oppone già più scienza a scienza: la lotta scientifica è terminata. E nondimeno ella resiste ancora nel fatto, resiste per accidia, per abitudine, per tradizione, per quella non so quale resistenza passiva e plebea che rende così difficile il trionfo del vero, intellettuale o sociale ch'ei sia. La scienza si è messa non solo per altre vie, ma per vie opposte come suole avvenire: ella si è collocata all'altro estremo. Voi ci date frasi ed io vi do concetti: voi ci date fatti storici, ed io vi do leggi storiche.

Sorta in Germania, distesasi in Francia, ella ha avuto fra noi per suo illustre rappresentante Vincenzo Gioberti. La quistione estetica ella la pone a questo modo. Qual'è il concetto e quale la sua forma storica, cioè come si è andato esplicando in questo o quel secolo? La scuola tedesca s'intrattiene più volentieri sul concetto, e la sua critica ha aria di dissertazione: la scuola francese s'indugia con più compiacenza sulla forma storica, e la sua critica tiene del narrativo. E dico scuole a disegno, perchè non intendo parlare dei critici, trai quali ce ne ha di sommo ingegno; e l'ingegno ha una cotal sua limpida intuizione del vero che lo tiene fuori dei sistemi e lo alza sopra le scuole. Ma come ai grandi poeti succedono scuole poetiche, così ai grandi critici vengon dietro scuole critiche, nelle quali venuto meno l'ingegno vivificatore, non rimane che la tendenza ed il sistema. Ora nella scuola tedesca domina la metafisica, e nella francese la storia. Vi dee Opitz parlare di Dante? ed egli vi ragiona dell'amore, e della grazia e della donna al medio evo ecc.; via per la quale mi pare si sia messo Dall'Ongaro, per quanto ho potuto raccogliere da brevi notizie che dà un giornale delle sue Conferenze. Egli ha diviso la Divina Commedia in singoli concetti, Pontificato, impero, donna, religione, ordini monastici, dottrina filosofica, dottrina economica ecc., e su ciascuno

di essi fa una lezione. E se è così, mi perdoni il signor Dall'Ongaro, questo è un sostituire ad un vocabolario di parole, un vocabolario di concetti: in questa forma di criticare, voi odorate subito la bassa scuola tedesca. Nella francese domina la storia. Vi dee il Nettement parlare di Delavigne, di Barbier, di Victor-Hugo? ed egli vi fa la storia di Luigi Filippo, e delle opinioni e delle passioni che regnavano a quel tempo: a queste passeggiate storiche riconoscete la scuola francese. Io voglio farvi, o signori, una critica alla tedesca ed alla francese. È una base troppo generale, ma è sempre una base, e potremo così meglio conoscere il suo lato debole. Io voglio cioè, dovendo parlarvi del canto dei suicidi, cominciare col dimandarmi: Qual è il concetto del suicidio? Qual'è la sua forma storica?

Il suicidio fu l' ultima virtù degli antichi. Nel pieno disfacimento d'ogni principio morale e di ogni credenza, essi si formarono sotto il nome di stoicismo una filosofia della morte: non sapendo più vivere eroicamente, vollero saper morir da eroi. Tipo dell'antico suicida è Catone, il suo poeta è Lucano, il suo storico è Tacito. Strazia il cuore la solenne malinconia di Tacito; quest'uomo non può narrar grandi fatti: narra grandi morti con una trista compiacenza, come di ultimo vestigio rimaso ancora di romana grandezza, e quasi ad ogni voltar di pagina tu t'incontri in un nuovo suicidio, unica libertà che Tiberio lasciava ai Romani, la libertà di morire.

Quanto il cristianesimo abbia modificato la scienza e la morale e quindi l' arte antica, si può inferire da questo solo; il suicidio antico è virtù, il suicidio moderno è colpa; il suicida pagano è un eroe, il suicida cristiano è un codardo. Onde nasce questa differenza storica? E qui il critico francese cede il luogo, e domanda

la parola il critico tedesco. Nasce dalla diversità del concetto. Presso gli antichi uomo libero era riputato colui che sapeva morire; la libertà non era un'astrazione ma qualche cosa di concreto e di attuale; e quando l'antico si abbatteva in ostacoli non superabili, per i quali avesse a scapitare la sua libertà e dignità d'uomo, per serbarsi libero si toglieva la vita. Non che la vita gli fosse spregevole e grave, anzi ella era sempre il più caro dono del Cielo; ma gli era più cara la libertà.

Libertà va cercando ch'è sì cara,
Come sa chi per lei vita rifiuta.

Catone non potea vivere che uomo libero, e quando la libertà morì, morì Catone. Questa saldezza e quasi fierezza d'indole, questa sicurezza di portar sempre seco in un anello al dito la propria libertà, costituisce la grandezza morale dell'antico suicidio e lo rende sublime.

Morire innanzi che servir sostenne.

Nello spiritualismo cristiano il concetto è diverso. La libertà è nell'anima, non al di fuori ma dentro di noi; e l'uomo anche in prigione è libero, perchè libera è l'anima. Annibale si uccise per non venire a mano dei Romani; il cristiano anche dietro al carro trionfale del vincitore porta alta la fronte perchè la sua libertà egli la porta in sè, e non è in mano della fortuna e degli uomini. Onde quella serena rassegnazione, che è il tipo dell'eroe cristiano, e di cui Silvio Pellico ci ha porto un così raro esempio. La libertà cristiana è posta nel domare il senso, nel contrastare alle passioni, nell'eguaglianza dell'animo in ogni caso della vita. Di che direi esemplare Napoleone, quando biasimando Catone

amò meglio di vivere in lunga agonia a Sant'Elena, se dalle sue memorie non trapelasse alcun che d'amaro e di dispettoso, un linguaggio d'uomo vinto: alla sua grandezza mancò maggior semplicità nella buona, e maggior serenità nella cattiva fortuna.[1] Quando dunque l'uomo sottostà alla fortuna, quando fattaglisi grave la vita, egli la gitta via da sè come un importevole peso, togliendosi cosa non sua; questo voi me lo chiamate virtù ed è colpa; voi me lo chiamate magnanimità ed è fiacchezza d'animo.

Tale è il semplice tema sul quale un tedesco edificherebbe un ragionamento, ed un francese una narrazione; e se fosse Saint-Marc Girardin, a lui basterebbe l'animo di cominciare da Saffo, e terminare a Werther ed a Jacopo Ortis. È questa la critica? Ci è innanzi un concetto generalissimo applicabile a tutte le forme dello scrivere e dello esprimere, eloquenza, poesia, storia, scienza, pittura, scultura ecc.; applicabile a tutti gli scrittori di un secolo o di più secoli, grandi, mezzani e piccoli: invano in questa generalità noi cerchiamo un contenuto, che sia proprio della poesia e proprio di Dante. Date a fare una orazione sul suicidio ad un collegiale, e se voi me la purgate delle amplificazioni, delle figure, e di tutti i fiori rettorici, che cosa vi rimarrà in fondo? Lo stesso concetto. Date a fare una dissertazione sul suicidio ad un seminarista, e se voi me la spogliate dei luoghi teologici e passi di scrittura e citazioni ed altri ingredienti d'uso, che cosa vi rimarrà in fondo? Lo stesso concetto. Or che critica è quella che non mi distingue un'orazione da una dissertazione, una dissertazione da una poesia? Che critica è quella che non mi pone alcuna differenza tra

[1] (*Viva approvazione.*)

Dante e quel collegiale e quel seminarista? Noi dunque non ci possiamo valere di una base così generale e dobbiamo trovare un punto di partenza che sia proprio della poesia e proprio di Dante.

Innanzi al poeta non vi sono idee, ma corpi: non vi è il suicidio, ma il suicida. E che cosa è l' Inferno di Dante? È la riproduzione del peccato; la natura non tutta intera qual è, ma la natura colpevole nell' atto della colpa. E l' inferno del suicidio è il suicida colto nel punto ch' egli inferocisce in sè, che separa violentemente quello che la natura ha congiunto. Questa separazione contro natura, che in vita è opera di un solo istante di cieca passione, Dante te la rende eterna; questa ferita che il suicida si fa, Dante te la rende eterna. L'anima separatasi violentemente dal corpo non lo riavrà più mai:

« Che non è giusto aver ciò che uom si toglie »

e riman chiusa in corpo estraneo, di natura inferiore, in una pianta; e la pianta sentirà ad ogni ora la trafittura che il suicida si fece in vita:

« Le Arpie, pascendo poi delle sue foglie,
Fanno dolore, e al dolor finestra. »

La separazione è eterna, la ferita è eterna; l'inferno de' suicidi è il suicidio ripetuto eternamente in ogni istante.

Questo è non il concetto, ma la concezione, il concetto corporale visibile ed accessibile a' sensi, proprio della poesia e proprio di Dante. Ora prima di concepire voi siete libero; ma quando una concezione qualsiasi vi fluttua dinanzi, voi non potete dalla concezione di un uomo cavarmi un animale, salvo che mi facciate un aborto per manco di calore e di forza. Se avete ingegno,

se vi sentite uomo da fecondarla e portarla ad una vita perfetta, voi dovete accettare la situazione in che ella vi mette e la rappresentazione ch'ella v' impone.

E qual è la situazione in che ella vi mette? cioè a dire quali sono le leggi estetiche, le condizioni secondo le quali ella si dee disnodare, e procedere ad una vita ulteriore? Vi è innanzi una pianta, che avendo in sè incarcerata un'anima d'uomo, geme e sanguina e parla: or tutto ciò che si allontana dalle forme naturali è detto in estetica un fantastico, come un cavallo alato, un centauro, una pianta che parla: il fantastico è dunque la prima legge estetica di questa concezione. E qual è il sentimento che ne rampolla? Il suicida non è un eroe secondo il concetto pagano, ma neppure uno scellerato: è un uomo debole e talora anche giusto, che si uccide per impazienza del dolore, per *disdegnoso gusto;* e perciò non disgusto, nè orrore, ma desta pietà, una profonda pietà! La situazione adunque per rispetto alla immaginazione è fantastica, per rispetto al sentimento è patetica.

La situazione determina la rappresentazione, la quale non dee proporsi altro che di porre in mostra e dar rilievo a quello che nella concezione è di fantastico e di patetico, di maraviglioso e di affettuoso.

Il fantastico è tale, perchè noi lo troviamo difforme da' nostri tipi naturali. Immaginiamo, cosa probabile, che nella Luna sieno abitanti e che essi sieno piante animate: certo per costoro le piante animate di Dante non sarebbero un fantastico. La selva de' suicidi è per noi fantastica, perchè si discosta dalle forme terrene: e più date rilievo a questo contrasto, e più cresce la meraviglia. Qui sta tutta l'arte della rappresentazione.

Per far ciò Dante non ha bisogno di osservazioni, o di esclamazioni, o di apostrofi, non di gittar grandi frasi, i capelli che si drizzano per lo spavento, il sangue che

si agghiaccia nelle vene ecc.; nella stessa situazione egli trova la sua ispirazione. Poichè, chi è lo spettatore? È un uomo, è Dante stesso, e le sue impressioni sono un contrasto vivente tra quello che ricorda in terra e quello che vede nell'inferno. Come pone il piè nella Selva, lo spettacolo innaturale che gli si para davanti gli ricorda la natura e scoppia il contrasto.

Non frondi verdi, ma di color fosco,
Non rami schietti; ma nodosi e involti:
Non pomi v'eran, ma stecchi con tosco.

Fatti pochi passi, gemiti umani gli giungono all'orecchio, senza veder persone: il contrasto scoppia di nuovo, e non in frasi ed antitesi, il contrasto diviene drammatico, e tu lo trovi in ogni pensiero, in ogni azione di Dante. Quando si odono gemiti, per un istinto naturale l'uomo si guarda dattorno, non potendo concepire gemiti senza persone che gemono: Dante ode e guarda: nessuno! Il sentimento dell'innaturale lo percote, e si arresta smarrito.

Io sentia d'ogni parte tragger guai;
E non vedea persona che il facesse;
Ond'io tutto smarrito m'arrestai.

Questa è la prima impressione. Nella seconda impressione l'uomo si sforza di spiegare il fatto e suppone che le persone gementi sieno nascoste.

Io credo ch'ei credette ch'io credesse
Che tante voci uscisser fra quei bronchi
Per gente che da noi si nascondesse.

Dante non accetta l'innaturale, la sua natura d'uomo vi resiste, e di tanto più gagliarda sarà l'impressione sulla incredula sua fantasia quando ad istanza di Virgilio coglie un ramoscello da un gran pruno.

E il tronco suo gridò: perchè mi schiante?
Da che fatto fu poi di sangue bruno,
Ricominciò a gridar: perchè mi scerpi?
Non hai tu spirto di pietade alcuno?

Qui il fantastico prorompe da tutte le parti; non solo gemiti ma sangue e voce esce insieme dal tronco; Dante è sopraffatto, ed il meraviglioso giunge insino al suo estremo. Si è osservato che il concetto di questo tronco è tolto da Virgilio. Ma ecco la differenza. In Virgilio il contrasto è implicito e si rivela in impressioni. *Mihi frigidus horror membra quatit. Eloquar an sileam?* e vi vedi quel liscio di stile tutto virgiliano, che rende elegante anche l'orrore. A Dante basta il semplice collocamento, il disporre in modo la scena, che il naturale messo avanti renda irresistibile l'impressione del fantastico. Di che ecco qui un nuovo e stupendo esempio. Credete voi che Dante porga orecchio alle parole dello spirito? ch'egli senta pietà? ch'egli risponda? Punto del mondo. Lo spettacolo incredibile ch'egli ha innanzi tiene a se avvinti i suoi sguardi, e gli ruba le parole: lo spirito parla; e Dante guarda:

Come d'un stizzo verde ch'arso sia
Dall'un dei lati, che dall'altro geme,
E cigola per vento che va via;
Così di quella scheggia usciva insieme
Parole e sangue; ond'io lasciai la cima
Cadere, e stetti come l'uom che teme.

Ciò che colpisce Dante non è il significato delle parole, ma che una pianta parli e sanguini; la qual vista fa sopra lui un effetto tanto potente, che tira a sè lo sguardo, e gli chiude l'adito ad ogni altra impressione: tutta la sua anima è raccolta nell'occhio. Esempio perfettissimo di rappresentazione diretta; poichè il poeta senza cavar nulla dal di fuori, senza osservazioni, solo narrando, con sole gradazioni tratte dal fondo stesso della situazione, porta il maraviglioso a poco a poco e seco l'impresssione che vi corrisponde insino alla sua ultima punta.

In questo fantastico quanto vi è di patetico! quanta

malinconia in quelle frondi di color fosco! e in quel gemere misterioso, che come dice il Tasso,

Un non so che confuso instilla al core
Di pietà, di spavento, e di dolore!

Ma perchè qui questi particolari patetici sono lasciati nell' ombra, ed il poeta appena appena li accenna? di color fosco, fanno lamenti, tragger guai ecc. Perchè lo sguardo qui usurpa il luogo di tutte le altre facoltà; perchè la meraviglia impedisce ogni altro sentimento, perchè io non sento i primi suoni di un istrumento nuovo e bizzarro che mi faccia attonito. Ma quando il fantastico è esausto, e l'occhio si ausa alla scena, nuovi sentimenti succedono, ed il patetico vi si può dispiegare. E già un primo saggio ne avete nelle parole dello spirito. Anche Virgilio fa parlare la sua pianta.

Quid miserum laceras? Jam parce sepulto,
Parce pias scelerare manus,
Nam Polydorus ego.

È Polidoro che parla ad Enea, hanno comune la patria la famiglia e tante rimembranze, e tanti dolori: la pietà nasce da accidenti particolari. Ma in Dante è un ignoto che parla ad ignoto e la pietà scaturisce da una fonte ben più profonda. È una pietà tutta umana; l'*homo sum*, la natura umana miserabilmente capovolta e declinata a pianta, l'uomo che in luogo di dire, perchè mi ferisci? perchè mi trafiggi? è ridotto a dire perchè mi schiante? perchè mi scerpi? È una pietà che ha la sua radice nel fondo stesso della situazione, quale si sia l'uomo che parli. È la pietà si leva fino allo strazio, quando il concetto esce fuori in un vivace contrasto; è il *qualis erat! quantum mutatus ab illo!* il fummo e il siamo fatti:

Uomini fummo, ed or sem fatti sterpi:
Ben dovrebbe esser la tua man più pia,
Se state fossim'anime di serpi.

È un ignoto che parla ad ignoto; ma è un uomo che parla ad uomo.

Tra questi due esseri passionati, tra lo spirito sdegnoso e gemente e Dante attonito, sorge la figura pacata di Virgilio. Nella sua parola calma tu vedi l'uomo superiore, a cui è chiaro ciò che a Dante è incomprensibile, e che sa intendere e compatire al dolore dell'altro.

S'egli avesse potuto creder prima,
Rispose il Savio mio, anima lesa,
Ciò che ha veduto pur con la mia rima;
Non averebbe in te la man distesa,
Ma la cosa incredibile mi fece
Indurlo ad ovra che a me stesso pesa.

E qui lo spirito racconta la sua storia. E dov'è più l'inferno? dov'è il tronco? Noi siamo in Napoli, nella corte di Re Federico, innanzi ad un Cancelliere. Se guardiamo al fatto, abbiamo in pochi versi tutto un dramma nelle sue parti essenziali. Pier delle Vigne al sommo della potenza e della grandezza, la guerra che gli move contro l'invidia, collisione che genera la catastrofe. Pier delle Vigne non fa che narrare; ma se guardiamo allo stile, vi troviamo un carattere ricchissimo, una compiuta persona poetica. Voi lo vedete tutto vano del suo uffizio, del suo *glorioso* uffizio, compiaciuto di volgere a suo senno le chiavi del cuore di Federico, geloso della confidenza che in lui pone il suo Signore ed intento a rimuoverne ogni altro; un uomo debole, che vede nella sua sventura gli onori tornati in lutto, la gioja volta in mestizia, e che si uccide *per disdegnoso gusto*, per non saper sostenere il nuovo suo stato; un'anima schietta che parlando fa senza saperlo il suo proprio ritratto, e si rivela qual è in tutto il suo abbandono. Quanta ricchezza di determinazioni! Un dramma intero non potrebbe mostrarcelo più compiutamente: qui è quello che dicesi visione poetica, quel saper cogliere il personaggio

nell'atto della vita. Il fondo di questo carattere non è la grandezza e la forza, ma una squisita gentilezza di cui ammirammo il tipo in Francesca da Rimini, e che qui scorgiamo fin dalle prime parole:

. . . . Sì col dolce dir m'adeschi,
Ch'io non posso tacere, e voi non gravi,
Perch'io un poco a ragionar m'inveschi.

Non solo egli si esprime con delicatezza ma con grazia ed eleganza, da uomo colto, ingegnoso e finamente educato; con antitesi, con metafore, con concetti, con frasi a due a due: *morte comune e delle corti vizio — gl' infiammati infiammarono Augusto — i lieti onori tornarono in tristi lutti — per disdegnoso gusto credendo fuggire disdegno — ingiusto fece me contro me giusto.* E perchè questo? Perchè Pier delle Vigne non è commosso ancora da quello che dice; e se parla della sua abilità segretariesca, egli può bene uscir su con quel suo serrare e disserrare di chiavi; e se parla de' suoi avversarii, può bene usare una personificazione rettorica, la meretrice che infiamma, sicchè gl'infiammati infiammino Augusto. Il suicidio stesso non lo commove; quell'istante supremo non vale a risvegliare in lui una ricordanza o una immagine: è un concetto che gli esce dal labbro. Si sente in lui non l'uomo, ma il cortigiano e il trovatore. Ma vi è una cosa, una sola cosa seria che gli pesa, l'infamia che si tenta gittare sulla sua memoria, l'accusa che gli è lanciata di traditore. Qui è il patetico del racconto: qui la sua immaginazione si scalda, di sotto alla veste del cortigiano spunta l'uomo, ed il suo linguaggio diviene semplice ed eloquente:

Per le nuove radici d'esto legno
  Vi giuro che giammai non ruppi fede
  Al mio Signor che fu di onor sì degno.
E se di voi alcun nel mondo riede,
  Conforti la memoria mia che giace
  Ancor del colpo che invidia le diede.

A questa pianta una sola cosa avanza viva e presente di uomo, la sua memoria in terra, e strazia il cuore a vedere un tronco, che in nome delle sue radici ancor nuove, raccomanda quella parte di sè che gli rimane ancora uomo, la sua memoria. Essa è qualche cosa di vivente che non è lui, o che piuttosto è l'antico lui: egli è un tronco.

Noi siamo all'ultimo atto, alla scena delle spiegazioni. La spiegazione distrugge il fantastico: il misterioso vien meno. Quando la realtà è ancor nuova e poco nota, l'anima vive d'immaginazione, e popola la terra di fate, di giganti e di streghe: il reale uccide questo fantastico. Quando l'uomo non sa spiegare i fenomeni naturali, egli immagina esseri fantastici che sieno causa di quelli: la scienza uccide questo fantastico: Apollo col suo cocchio svanisce innanzi al telescopio di Galileo. Qui il fantastico è spiegato e diviene intelligibile, cioè a dire cessa di essere un fantastico, un maraviglioso, e diviene la realtà, l'eterna realtà dell'inferno. Ma se il fantastico muore, rimane il patetico, anzi si accresce. Poichè la spiegazione qui non ha niente di didattico: il concetto scientifico è gittato per incidente in un verso:

Che non è giusto aver ciò ch' uom si toglie.

Il qual concetto diviene poesia, perchè Dante ne ha fatto un individuo, l'anima del suicida che racconta la propria storia dal punto che si è separata dal corpo fino al giudizio universale. Non vi è pensiero, ma azione, narrata con una vigoria ed efficacia di stile insolita. Le parole sono molto comprensive e risvegliano parecchie idee accessorie. Nel *disvelta* si sente non solo la separazione, ma la violenza e lo sforzo contro natura; nel *balestra* non solo il cadere, ma l'impeto e la rapidità della caduta e l'ampio spazio percorso; nella parola *finestra*

si sentono i sospiri ed i lamenti e il pianto che esce fuori per quel varco. E perchè tanto affetto e vivacità nella spiegazione di un fatto? Perchè è un suicida che spiega la pena del suicidio, e narrando la storia dell'anima suicida ricorda insieme la sua propria storia. Nell'immaginazione di Pier Delle Vigne vi è sè stesso presente: sul suo labbro vi è *un'anima;* nella sua coscienza vi è *io:* tanto che da ultimo si mescola nella narrazione; la terza persona va via, e al *parte* al *cade* al *surge* succede *verremo* e *strascineremo.* Quando la spiegazione è compiuta, sembra che la situazione sia oramai esausta; ma ecco un nuovo fatto che infiamma la pietà: le spoglie del suicida appese all'albero, ch'egli si vedrà innanzi eternamente senza potersene mai rivestire. Nelle parole di Pier delle Vigne si sente una mestizia ineffabile:

Qui le strascineremo; e per la mesta
Selva saranno i nostri corpi appesi,
Ciascuno al prun dell'ombra sua molesta.

La sua immaginazione gli presenta quei corpi che penzolano « i nostri corpi » ma quel *nostri* desta una immagine in confuso e collettiva; egli vede tra gli altri il suo proprio corpo, e sente il bisogno di singolarizzare quel plurale:

Ciascuno al prun dell'ombra sua molesta.

Tal'è questo canto, una ricca armonia che dal misterioso e dal fantastico va digradando in suoni flebili e soavi.

Ed ora addio, grandi caratteri e grandi passioni! Malebolge ci attende, la sede dell'atroce, del ridicolo e del disgustoso.

LA DIVINA COMMEDIA

VERSIONE DI F. LAMENNAIS

Con una introduzione sulla vita, le dottrine e le opere di Dante.

Ecco un nuovo lavoro intorno a Dante. È il testamento del Lamennais, interrotto dalla morte.

Credevo impresa piuttosto disperata che difficile una traduzione di Dante in francese: il Lamennais ha fatto un miracolo di lavoro; ha costretto la lingua francese ad ubbidire a Dante. È una versione letterale; e in questa maniera di tradurre la lettera per lo più uccide lo spirito; oltrechè la ti dà il significato, di rado la poesia. Ma la nuda lettera sotto la penna del Lamennais diventa pensiero e immagine, colore e musica. Quel sostituire parola a parola è fatto con tanta intelligenza del testo, e con sì scrupolosa esattezza, che il pensiero si trasmette limpidamente dall'una nell'altra lingua.[1] Questo è già molto, chi pensi quanto Dante sia di difficile intendimento anche ad un italiano. Ma questo è merito volgare allato al rimanente. Innanzi al Lamennais non istà già la parola italiana, a cui cerchi l'altra che le risponda, ma il pensiero tutto intero e vivo, che trapassa in francese co' suoi accessorii, col

[1] Salvo pochi casi, come *Nous voyons les choses qui sont loin, autant que les éclaire le souverain maître.* Il traduttore non ha ben compreso il verso

Cotanto ancor ne splende il sommo Duce.

suo colorito, con la sua armonia; e questo ei fa senza sforzo, senza frasi, con tanta evidenza e con un fare sì naturale, che quel pensiero ti par nato in francese; cosa mirabile! è una traduzione potentissima ed insieme strettamente letterale. Con la sapiente collocazione delle parole, con l'audacia delle inversioni egli ti crea una specie di prosa ritmica, che simula l'armonia dantesca; con ardite ellissi, con tragetti e scorciatoie ed uso maestrevole di particelle, serba tutto il nervo e la brevità della maniera dantesca. Dante dice cose profonde in immagini vive e spesso con semplicità; la metafisica stessa di sotto alla sua penna esce statua; alla qual perfezione plastica si alza non di rado il Lamennais, fatto despota della sua lingua, ma despota intelligente. E si è con molto accorgimento aiutato dei primi classici francesi, tal che nel colore e nel giro senti un sapore di antico, che ti ricorda Amyot e Montaigne. Ma per non rimanere sul generale, io voglio raffrontare questa versione con quella pur letterale del Brizeux, e scelgo alcuni esempli nel canto di Ugolino.

Ce pécheur détourna sa bouche du féroce repas.

Eccetto il *détourner* che è ben diverso dal *soulever*, qui il senso vi è esattissimo: ma niente altro. La poesia è fatta prosa e prosa familiare: è Dante in veste da camera: una vista di tant'orrore è espressa con quel tono di conversazione, onde altri direbbe: andiamo a passeggiare o a desinare. Bene altrimenti il Lamennais:

De l'horrible pâture ce pécheur souleva la bouche.

Quanta proprietà in quel *pâture*, che ti risveglia nella mente la natura di quel pasto, atto bestiale, come dice più sopra il poeta! E nell'ordine delle parole e nell'armonia che ne nasce, non sentite qualche cosa d'insolito! La fantasia del Lamennais è percossa dall'orrore: non

è solo il significato, ma l' impressione di Dante, che rivive nella sua traduzione. Seguitiamo il paragone:

Puis il commença en ces termes — Puis il commença

Mais tu me sembles vraiment florentin, quand je t'entends parler—Mais, à t'entendre, bien me parais tu florentin..

Tu dois savoir — Sache.

De quoi as-tu coutume de pleurer? — De quoi pleureras-tu?

Je me sentais devenir de pierre — Je fus pétrifié.

Je vis sur quatre visages l'aspect que je devais avoir — Sur quatre visages je vis mon propre aspect.

Quand il eut ainsi parlé — Cela dit.

Il reprit le misérable crâne, où ces dents, comme celles d'un chien furieux, entrèrent jusqu'à l'os — Et renfonça les dents dans le crâne misérable, qu'il broya, comme le chien broie les os.

Tu es bien cruel — Bien cruel es tu.

Gaddo se jeta et s'étendit à mes pieds — Gaddo tomba étendu à mes pieds.

È la traduzione di uno scolaro corretta dal maestro. I Francesi nell' esprimere la stessa cosa s' incontrano nelle stesse parole e frasi, ciò che rado avviene presso gl' Italiani per ragioni che non accade qui dire. I due traduttori si rassomigliano tanto ne' vocaboli e nelle locuzioni, che il secondo lavoro sembra la stessa prima versione rifatta ed emendata. In apparenza non ci ha che piccoli mutamenti; ma là è tutto lo stile: parole proprie sostituite alle frasi *(devenir de pierre)*; forme di dire brevi e dirette in luogo d' inutili giri*(tu dois savoir — De quoi as tu coutume de parler? — l'aspect que je devais avoir-quand il eut ainsi parlé* ecc.); collocamento di parole secondo l' immaginazione e l' effetto, come « *bien cruel es tu-le crâne misérable* ecc.; squisita arte nell'espressione delle idee accessorie,come: *la douleur désespérée, qui, seulement d' y penser, m' oppresse le coeur avant que je parle* (il Brizeux dice: *m'oppresse le coeur en y pensant et avant que je parle)*; come: *à*

t'entendre, bien me parais tu florentin (il Brizeux dice: *tu me semble vraiment florentin, quand je t' endens parler);* un'armonia poetica che ti fa risonare nell'orecchio l'energia aspra di Dante *(qu'l broya, comme le chien broie les os* — che furo a' denti, come di un can, forti). Aggiungi una certa sanità e castità di forma, remota da ogni liscio e da ogni gonfiezza. Non è bellezza tanto delicata, non gradazione di affetto, che sfugga all' occhio del traduttore. Ugolino, intravvedendo confusamente in sogno nel lupo e ne' lupicini la sorte sua e de' suoi figliuoli, chiama quegli animali con vocabolo umano *lo padre e i figli. Fatiguès me paraissaient le père et les fils,* traduce egregiamente il Lamennais : ed il Brizeux dice prosaicamente: *le loup et ses petits me parurent fatiguès.* Non ha sentito quanto strazio è lì in quel *padre* e *figli,* parola a doppia faccia, che ci mostra ciò che vede Ugolino e ciò che la visione gli annunzia. E poco appresso: *pour nous regarder ainsi, mon père, qu' as-tu?* Dante dice: tu guardi sì, padre, che hai? A questo linguaggio dell' affetto, dove tutto è impressione, ed il legame logico è cancellato, il Brizeux sostituisce una forma discorsiva, una specie di *post hoc : ergo propter hoc,* ma stupendamente il Lamennais, « *Père, comme tu regardes! Qu' as-tu?*

La versione è preceduta da una introduzione sulla *Divina Commedia,* divisa in otto capitoli. Gli ultimi tre sono una esposizione del poema nel suo significato generale e nelle sue parti. E i primi cinque? È già lungo tempo, che si ripete: la letteratura è l' espressione dell' individuo e della società. E però non c' è critico oggi che non creda suo obbligo di farti a proposito di un lavoro letterario la storia dell' autore e de' suoi tempi. Il Lamennais si è messo per questa medesima via ; e nel primo capitolo ti fa uno schizzo della storia

del mondo dalla caduta dell'impero romano infino a nostri giorni; in altri due ti parla di Dante e delle sue opere; e ne'due ultimi delle dottrine filosofiche e politiche del poeta. Insomma questi cinque capitoli sono una risposta alla dimanda: qual è il contenuto o la materia del mondo dantesco? Nella critica antica questa parte o non vi aveva luogo, o vi era a curiosità, collezione di fatti e di notizie. Ella guardava agli artifizi esteriori dello scrivere, a qualità spesso accidentali, che innalzava a dignità di regola: la materia, il contenuto era per lei un indifferente: o ne taceva, o ne toccava per mera erudizione. Prendete i giudizi famosi sulla Gerusalemme liberata, leggete il giudizio dello stesso Tasso. Unità d' azione, semplicità della favola, il decoro, il costume, l'affetto, e più giù l' elocuzione che allora chiamavasi stile, e la lingua, ecco di che si occupava quella critica. Un moderno al contrario, se ti dee giudicare del Tasso, ti farà la storia delle crociate, ti discorrerà degli elementi che vi entrano, della natura di questi elementi ecc.; se ti dee giudicare di Dante ti parlerà della sua vita, e di Guelfi e Ghibellini, e di Papa ed Imperatore, e di Aristotele e S. Tommaso. La materia che nell'antica critica era un accessorio, qui diviene il principale. L' antica critica era rettorica; la moderna è storia di fatti e di dottrine. Ora la rettorica e la storia, cioè le leggi generali e gli elementi sociali, sono cognizioni preliminari che possono servir di base ad un lavoro critico, ma non sono ancora la critica. La rettorica ti dà la pura forma, e segregata dal soggetto degenera in regole astratte, spesso arbitrarie e accidentali, sempre estrinseche: la storia ti dà il puro fatto, il contenuto astratto della poesia, la materia grezza e inorganica, comune a tutti i contemporanei. Le idee e le passioni per esempio che sono il fondo della *Divina*

Commedia, noi le troviamo in Ser Brunetto Latini, nel Cavalcanti, e in molte leggende di quel tempo. Perchè elle solo in Dante sono immortali? Perchè quella materia Dante solo ha saputo lavorarla e trasformarla, facendo di un confuso e meccanico aggregato una vivente unità organica. Adunque la quistione critica fondamentale è questa: posti tali tempi, tali dottrine e tali passioni, in che modo questa materia è stata lavorata dal poeta, in che modo quella realtà egli l'ha fatta poesia? Il Lamennais non ha neppur sospettato il problema. I suoi cinque capitoli sono gli antecedenti, il semplice *dato* del problema rimaso intatto: la materia astratta del poema è fatta prosa; il mondo dantesco smembrato. La critica è la coscienza o l'occhio della poesia, la stessa opera spontanea del genio riprodotta come opera riflessa dal gusto. Ella non dee dissolvere l'universo poetico; dee mostrarmi la stessa unità divenuta ragione, coscienza di sè stessa. Quando per esempio il Manzoni dopo avermi posto in iscena don Abbondio o Federico Borromeo, interrompendo la narrazione, si ferma a descrivere il loro carattere e l'influsso che ebbe su di essi il tempo in cui vissero, il lavoro cominciato dal poeta è continuato dal critico; quella seconda parte è lo stesso Abbondio o Federico creato prima dal genio e rifatto dopo dalla riflessione, il poeta che tranquillati gl'impeti della fantasia si raccoglie in sè stesso, e ripensa con coscienza quello che ha creato: elemento prosaico che distingue il romanzo dalla poesia pura, che il Manzoni ha introdotto quasi sempre con giusta misura, che nel Balzac valica ogni termine e spesso assorbisce in sè la poesia. La critica dunque non è nè assoluto pensiero, nè assoluta arte, e tiene dell'uno e dell'altra: è la stessa concezione poetica guardata da un altro punto. Dio crea l'universo, il filosofo è il critico

di Dio, la vera filosofia è la creazione ripensata o riflessa: la vera critica è la creazione poetica che ritorna o si ripiega in sè stessa. Ma perchè ciò sia possibile, il critico dee cogliere la quistione nella sua essenza, la materia poetica nella sua successiva formazione, ora simbolo, ora persona, qui carattere o passione, lì idea o sentimento o immagine. Il Lamennais al contrario fa come certi storici, che credono di darti un concetto filosofico della storia, scrivendo capitoli della religione, delle istituzioni, delle arti, delle scienze ecc., non comprendendo che questi elementi debbono far parte della narrazione e comparire nel seno stesso de' fatti in reciprocanza di azione, a volta a volta motori e mossi; questo astrarli dall' azione è un cavarli fuori della vita o della storia, e ridurli a nudi concetti. Così il Lamennais, volendo spiegarci la poesia dantesca, in luogo di riprodurre come critica quella immagine che il poeta ha dato fuori come arte, comincia dall' annullarla, dal dissolvere con un soffio quella magnifica creazione in elementi sparsi, religione, politica, morale, filosofia, avvenimenti ecc. Egli non ha preso la penna, dopo letto, e caldo ancora della lettura. Siccome non si può pronunziare il nome di Dante che non ci si risvegli nella mente una moltitudine di comentatori e di comenti, de' quali ciascuno ha sciolto la *Divina Commedia* in brani e frammenti; l' illustre scrittore avendo innanzi più gl' interpreti che il poema, non ha saputo resistere a quell' impulso, ed ha voluto anch' egli dar la sua mano a questa specie di decomposizione chimica dell' universo dantesco: così invece di una esposizione animata e drammatica, ci ha dato dissertazioni dichiarative. Non di meno questa sorta di lavori hanno pure la loro utilità; essi servono immediatamente all' intelligenza del poema, e per indiretto giovano pure alla

critica, raccogliendo e fermando i fatti, sui quali dee esser fondata. Una volta entrato in questo ginepraio, il Lamennais vi ha sparso la luce della sua intelligenza? Ha vedute tutte le quistioni importanti? le ha determinate? le ha risolute? Insomma, ha voluto egli fare un lavoro serio? Ecco che cosa è, a mio avviso, un lavoro serio: abbracciare il contenuto della *Divina Commedia* tutto intero e scioglierlo con precisione in tutti i suoi elementi; scartare le quistioni accessorie o frivole o pedantesche, su cui si sono scritti volumi; stabilire le quistioni essenziali ed ordinarle in modo che rispondano a' successivi momenti del mondo dantesco: quelle che sono oramai fuori di ogni contestazione esporre lucidamente come risultati già ottenuti: le altre chiarire e determinare. Questo lavoro serio non è ancora fatto, e dopo letto il Lamennais debbo a malincuore ripetere; non è fatto ancora. Quando lo Schelling diceva che ci sarebbe a fare una scienza dell'universo dantesco, egli intravedeva un tale lavoro: questa scienza è ancora un desiderio. Un lavoro analitico di questo genere suppone che nella mente preesista già la sintesi dantesca; ora il Lamennais vi si è messo senza aver chiara innanzi una concezione qualsiasi dell'unità dantesca. Quindi egli procede a tentoni; alcune parti tratta inutilmente, trattate già e bene, da altri; alcune quistioni importantissime risolve con un sì e no, con leggerezza; e quando talora mostra di voler dire alcuna cosa di nuovo, mentre noi guardiamo quel pezzo di cielo, già ci si oscura dinanzi. Allorchè io veggo un argomento trattato da uno scrittore, soglio farmi questa domanda: in quale stato era prima questo argomento? che cosa è divenuto? Ebbene, le quistioni intorno a Dante rimangono ancora le stesse: il Lamennais vi è passato, e non vi ha lasciato alcuna

orma. A che scrivermi una vita di Dante? Poteva rimettere il lettore a Cesare Balbo, o anche al Villemain, che lo ha guardato da un lato solo, ma bene. La vita di Dante, come storia de' suoi casi, è una parte già esausta della materia, e se pure vi è qualche quistione di fatto ancora mal ferma, come il tempo in cui cominciò la *Divina Commedia,* il Lamennais non se n' è dato briga: egli ha raccolto fatti notissimi. La vera vita di Dante, che rimane a fare, è la storia della sua anima, è il determinare il suo ingegno, il suo carattere, le sue passioni; è il fare di prospetto un ritratto che gli scrittori finora ci presentano di lato. Questa è la parte nuova della materia: il Lamennais non l'ha veduta. A che farci un indice ragionato delle sue opere? Parlarci del Convito significa esporci la poetica di Dante. Parlarci della sua lirica significa mostrarci la prima forma sotto la quale apparisce il suo ingegno poetico ecc. Queste sono le parti della quistione non tocche; tutto l' altro è tritume. Ci era egli bisogno del Lamennais per sapere che il canto è naturale all' uomo, e perciò la poesia è la parola cantata, cosa che egli amplifica con un po' di rettorica, come se non fosse questa una di quelle verità, che si debbono oramai accennare come risultati senza fermarvisi più che tanto? Ci parla del misticismo dell' amore Dantesco. In verità non ne valeva la pena, dopo Opitz ed Ozanam. Si è troppo abusato di questa parola. Ciò che più importa è il mostrarci sotto questo misticismo la profonda realtà della passione, che comunica a quello il movimento e la vita. S' imbatte in una questione capitale, e nel simbolismo politico, nel sistema del Rossetti. L' autore lo accetta, più affermando che dimostrando, senza tener conto delle gravi obbiezioni di Schlegel; e riproducendo alcune triviali osservazioni

del Rossetti e dell' Aroux. Eppure non era qui luogo a dire sì o no. Ben era degno dell' ingegno di Lamennais entrare risolutamente in quella quistione e farla finita; sceverando il vero da tutte le esagerazioni, a cui l'amor di sistema ha sospinto il comentatore italiano e il francese che hanno ridotto la *Divina Commedia* ad una sciarada politica. Nel capitolo primo e nel quarto e nel quinto vediamo qualche nuovo orizzonte: lo stile è più colorito e animato. Se non che l'autore vi si è posto con certe preoccupazioni, guardando più a' nostri tempi che a Dante. Nella civiltà moderna entra come fattore il solo elemento cattolico ed il germanico, o anche l'elemento latino? Il cattolicismo può stare con la libertà? Il papato è stato favorevole alla libertà italiana? Quistioni gravissime senza dubbio; ma qui la *Divina Commedia* non è più il principale, ma un'occasione, di cui si vale il Lamennais per gittare prima di morire la sua ultima parola nelle appassionate discussioni che ci agitano al presente. Ed essendo quistioni incidenti, non è meraviglia che elle non sieno trattate in quel modo definitivo che toglie l'adito alla replica: sono piuttosto sfoghi d'animo indegnato contro il triste presente, che ragionamenti fatti con uno scopo serio. Per dir breve ei mi pare che la morte abbia tolto a Lamennais di meglio determinare il suo disegno, di ordirne con più accuratezza le fila e di dare alle quistioni quel compiuto sviluppo, quel non so che di finito, che ci fa dire: ecco una verità messa in sodo. Ma se al suo lavoro manca quel vedere da alto e da lungi, che ci fa addentrare in un soggetto ed afferrarne tutte le parti vive, non vi desideri mai alcuna dote esterna di stile, chiarezza, efficacia, splendore. L'esposizione, per esempio, della dottrina scientifica, su cui è edificato il paradiso dantesco, è fatta con molta lucidezza, pregio che manca a Göschel,

quantunque il suo lavoro intorno allo stesso argomento è assai profondo e determinato. Il carattere proprio della *Divina Commedia* di riassumere il passato ed accennare all'avvenire è espresso con una vivacità e giovinezza d'impressione, che par non credibile, chi pensi all'età dello scrittore « Ce poëme est à la fois une tombe et un berceau: la tombe magnifique d'un monde qui s'en va, le berceau d'un monde près d'éclôre: un portique entre deux temples, le temple du passé et le temple de l'avenir. » L'osservazione non è nuova, e per parlar de' Francesi, essa è stata fatta dal Labitte; ma il Lamennais l'ha trovata egli, e l'ha espressa con la freschezza della prima impressione, dandole una forma splendida che la fissa nella memoria.

In questi cinque capitoli adunque l'autore ci dice, qual è il poeta, e quale la materia su cui lavorò. Ma non dimentichiamo che questo, a cui i moderni danno tanta importanza, non è se non materia morta, ossa sparse che attendono ancora il soffio della vita per comporsi a quella unità, che dicesi uomo. Non siamo entrati ancora nel tempio dell'arte: non vi è ancora critica. In che modo Dante ha lavorato questa materia e fattone un mondo? Qui sta il nodo del lavoro. Se il Lamennais lo avesse trovato, ecco che cosa sarebbero stati i suoi cinque capitoli. Le dottrine filosofiche e politiche a'tempi di Dante erano penetrate in tutte le parti del vivere sociale, e costituiscono ciò che dicesi il mondo cattolico; era la realtà su cui lavorava il filosofo ed il poeta: onde nacque una filosofia tutta propria, che il Ritter chiama a ragione filosofia cristiana, ed una poesia diversa dall'antica. Il Lamennais dunque in luogo di dirci in astratto le dottrine di quel tempo, ci avrebbe presentato innanzi un mondo vivente incarnazione di quelle idee; ed avrebbe delineato i caratteri essenziali

di quel mondo, e le sue qualità estetiche, il suo ideale vago ancora ed in germe, mostrantesi qua e colà in tratti sparsi e fuggevoli nelle Leggende, e destinato a dispiegarsi secondo sua natura, quando cadrà sotto l'occhio di un uomo che lo comprenda e lo senta. Ecco l'uomo: quel mondo diviene arte, diviene la *Divina Commedia*. E qui l'autore, toccato di volo de'suoi casi, ci avrebbe mostrate le qualità poetiche del suo ingegno, il suo carattere, ed il potere che ebbero sul suo animo le sue sventure e le sue passioni. Determinate così le qualità essenziali dell'argomento e dell' ingegno che lo tratta, si sarebbe avuto il vero *dato* del problema: posto il *tale argomento* ed il *tale artista*, in qual guisa quella materia è stata lavorata? Avendo l'autore esposto gli antecedenti del problema, io ho potuto mostrare come quella esposizione avrebbe dovuto condursi; ma quanto al problema, non un sol vestigio; egli non ne ha sentore, lo salta a piè pari; e però io non dirò in che modo, a parer mio, si sarebbe dovuto risolvere, poichè non presumo già di sostituire me all'autore. Dirò solo che non essendosi egli collocato a quest'altezza, i tre ultimi suoi capitoli non possono essere e non sono che un sommario delle tre cantiche. Il contenuto esposto innanzi, come semplice fatto, che dovrebbe ora riapparire come fatto poetico, è dimenticato; quei cinque capitoli gli è come se non fossero; egli rifà un simulacro di parte generale, gittando osservazioni sulla immortalità dell' anima, sulla eternità delle pene, sulla predestinazione ecc., che non hanno alcun legame, col rimanente, nè alcuna applicazione. Viene il sommario, cioè a dire, una esposizione analitica delle tre cantiche. Che cosa è questa? Senza una concezione del poema e di ciascuna cantica altro che vaga e confusa, senza un centro ed un punto di partenza,

il critico segue il poeta passo passo: trasanda alcune cose che gli sembrano indifferenti o poco notabili, si ferma a certe altre che gli paiono belle. È la critica alla maniera del Ginguené, del Sismondi, del Bouterveck, una critica di particolari: è un viaggio in cui si siegue ogni svoltata della strada senza scopo e senza disegno: si osserva questo, si ammira quest' altro, e non giungi mai a tale altezza che tu intenda *del cammin la mente* secondo l'ardita metafora dantesca. Questo genere di critica a spizzico ed a bocconi è il *non plus ultra* della scuola antica: il Laharpe in Francia ce ne ha pôrto splendido esempio. Ma in questo campo quanto cammino vi ha fatto il Lamennais! Nella scuola antica la impressione di rado serbavasi spontanea ed ingenua, falsata come era dalla rettorica, da regole preconcette, da gusto fattizio e di convenzione, da una certa pedantesca acutezza, che non contenta delle bellezze semplici e caste che si offrono naturalmente allo sguardo, si compiaceva, delle sottili interpetrazioni, e per troppo abbellire il testo, lo adulterava e lo gonfiava. Il Lamennais è libero da ogni preoccupazione, e si affida alla squisitezza del suo sentire ed alla finezza del suo gusto. Ecco in che modo procede. Fatto in pochi tratti il disegno del luogo, si gitta appresso al poeta, e via innanzi, narrando, compendiando. In questo rapido sunto, dove trovi di necessità molte lacune, quando si avviene in qualche cosa che lo tira a sè, si arresta come invaghito, e riferisce per intero il luogo. Poi tutto caldo della impressione ricevuta, esce in esclamazioni ammirative, gittando qua e là un tesoro di osservazioni delicatissime, che sono la parte nuova di tutto il lavoro. Veggasi tra l'altro ciò che nota del Farinata e Guido da Montefeltro. Egli ha compreso benissimo la maniera serrata e rapida del poeta, quel suo dipingere

a larghi tratti, il gran numero d' idee accessorie che sa risvegliarti nella mente, la varietà de' sentimenti e caratteri, la sua arte di preparare e graduare. Nessuno meglio di lui sa estimare tanta forza congiunta con tanta semplicità, tanta determinazione con tanto di vago e di fluttuante.

Vi sono osservazioni che quantunque si riferiscano a questo o quel luogo, nondimeno hanno un valore più generale e sono le più preziose. Così parlando di Farinata sappiamo in che modo il poeta dipinge i suoi personaggi « Pas une réflexion; quelques larges coups de pinceau, un bref dialogue dont chaque mot met à nu le fond de l'âme, et le tableau, est complet. » A proposito di Ser Brunetto l'autore ci mostra il lato *umano* della Divina Commedia « Sous le damné on retrouve encore l' homme. Qui aurait pu supporter, sans cela, l'affreux récit de tous ces supplices? Il n'eût produit qu' une impression de dégoût et d'horreur, et le livre serait tombé des mains. Oderisi dice « *La vostra nominanza è color d' erba che viene e va* ecc. L' autore prendendo occasione da questo ci mostra una delle qualità più spiccate delle anime purganti, la calma nelle pene, contente nel fuoco, come le chiama Dante. « Oderisi ne dit point notre renommée, mais votre renommée. Dans le monde où il se purifie avant de monter vers Dieu, le monde qu' il a quitté ne le touche plus : il le voit ainsi que le verrait un habitant d'une autre sphère, sans passions et sans illusions, avec une pitié calme; et ce calme au milieu de souffrances désirées, aimées comme la condition nécessaire du bien infini qui les suivra, forme le caractère principal de l'état des âmes en cette region intermédiaire. Un seul mot a suffi pour marquer la séparation de deux modes de vie si étroitement liés et si dissemblables. » E poichè la calma

di Oderisi è qualità comune a tutte le anime purganti, il Lamennais ha qui intravveduto quello che manca al suo lavoro, e forse la morte gli ha tolto di supplirvi, cioè a dire una concezione generale del Purgatorio, e la storia generale delle anime purganti. Ce ne è un semplice schizzo, ed è molto bello. « Le ton de cette cantique contraste profondement avec celui de la précedente. Il a quelque chose de doux et de triste comme le crépuscule, d'aérien comme le rêve. Les violens mouvemens de l'âme se sont apaisés. Les peines matérielles y ressemblent à celles de l'enfer, et l'impression en est toute différente. Elles éveillent une tendre pitié, au lieu de la terreur et d'une âpre angoisse. L'âme souffrante non seulement les accepte parce qu'elle en reconnait la justice, mais elle les désire parce qu'elle sait qu'elle guérir a par elles, et que, dans la douleur passagère, elle pressent une joie, qui ne passera jamais. De là je ne sais quoi de tranquille, de calme, de mélancolique et de serein. Otez de la vie présente l'incertitude, le doute, la craint, laissez-y seulement avec ses misères l'espérance qui les adoucit, et une pleine foi d'atteindre le but que l'espérance nous montre, ce sera le Purgatoire tel que Dante le peint. Et c'est qu'au fond le Purgatoire, l'Enfer, le Ciel, au dégré où nous pouvons en avoir et l'idée, et le sentiment, ne sont que les divers états de l'homme sur la terre, le monde où nous vivons, mélangé de vertus et de vices, de jouissances et de souffrances, de lumières et de ténèbres, et qu'en réalité l'autre monde n'en est que l'extension dans une sphère plus élevée et plus large. » Non mancava dunque al Lamennais nè l'intelligenza del suo lavoro, nè virtù sintetica: ciò basta a mostrarlo. Ma non sono che lampi: queste osservazioni giustissime, che riguardano alcune parti essenziali del

Purgatorio, stanno come campate in aria, senza premesse e senza conseguenze, e rimangono sterili.

Nè meno da pregiare sono le sue osservazioni particolari. Ce ne ha di comuni o di vaghe, ma ce ne ha di quelle che si possono chiamare scoperte. Egli è il primo che abbia posto mente al significato dell'episodio del Cavalcanti intramesso a quello di Farinata « Plus cette scène est touchante, plus elle fait ressortir le caractère de Farinata. Elle n'a point existé pour lui: il n'a rien vu, rien entendu, absorbé tout entier dans l'amer sentiment qu'ont réveillè en son âme superbe les paroles de Dante. » Nè con minor sagacia ha veduto, quanto l'amor di patria vaglia a temperare in Farinata l'asprezza del suo carattere: è orgoglio senza durezza «Le poëte sans altérer le caractère de Farinata, en tempère l'âpreté, en montrant dans l'homme de parti, dans le chef de faction, quelque chose de plus fort encore, que la haine: le doux, le saint amour de la patrie. » Ecco un'altra osservazione delicatissima. Ciascuno ricorda l'ammirabile paragone: *Quali le pecorelle escon dal chiuso* ecc. « Remarquez, dice Lamennais, quel calme, quelle tranquille lumière matinale ces images champêtres répandent sur des lieux cependant consacrés aux pleurs, et comme l'innocence de ces simples et douces et placides créatures se reflète sur les âmes encore malades, encore souffrantes, mais assurrées désormais de posseder, au sein d'une eternelle paix, le bien immuable. Ce sont ces secrets rapports, qu'on sent, qu'on n'exprime point, tant les nuance en sont et délicates et fugitives, qui font le charme inépuisable des oeuvres du vrai génie. » Il Lamennais ha ragione. Questi secreti rapporti il poeta non li cerca, li trova sotto la penna, e il gran critico, che ha pure la sua parte di spontaneità, non li pesca, ma li sente nell'atto stesso della lettura.

Certo non tutto è di questa perfezione. Talora trovi impressioni vaghe: l'autore non ha avuta la pazienza di ridurle a qualche cosa di netto e di preciso. Ecco ciò che dice a proposito del *guarda e passa*. «Quelle indignation, quelle colère pèserait sur ces damnés d'un poids égal à celui de ce mépris?» Conchiude l'esame del Farinata a questo modo. «Si ce ne sont pas là des beautés égales à tout ce que la poésie offrit jamais de plus beau, qu'est-ce donc?» Spesso ti dice: Vedete bene che il poeta sentiva indegnazione, o disprezzo, o ira, o amarezza ecc. Tutto questo è una critica a frasi che non ha alcun valore. Alcuna volta si compiace di paralleli; ed io odio la critica a paralleli, di cui tanto si è abusato finora, perchè o ella resta su'generali o ti mena a conseguenze assurde. Quando il Lamennais per esempio e prima di lui Chateaubriand mi paragonano il Lucifero di Dante col Satana di Milton, e preferiscono questo a quello, non si avveggono che qui il paragone non calza, essendo essi fondati sopra due concezioni essenzialmente diverse: tal che il Lamennais, che è pure così benevolo verso di Dante, ci dice che il vero suo Lucifero è Capaneo. Ma se Dante ha saputo in Capaneo rappresentare così altamente il sublime, che si ammira nel Satana di Milton, e perchè non ha rappresentato con pari altezza il Lucifero? Questo dovea indurre sospetto nel Lamennais che Dante ci avesse avute le sue buone ragioni. Così qual paragone si può istituire tra la descrizione che Milton fa della luce e quella di Dante? Vi è differenza essenziale di situazione, d'impressione, a quindi di stile. Talvolta l'impressione dell'autore è tanto vivace, che oltrepassa la poesia, la continua a suo modo e le aggiunge sentimenti ed immagini che rimangono fuori di lei: non ha più Dante innanzi, ma sè stesso. La poesia è oblio dell'anima

nell'oggetto della sua contemplazione; la critica è oblio dell'anima nella poesia. Il Lamennais n'esce fuori, e si abbandona a' suoi sentimenti e disfoga il suo animo troppo pieno di amarezza. Dante dice: *Libertà va cercando ch' è sì cara.* Il critico rimane profondamente commosso ad una parola che a lui già presso alla tomba riassumeva tutta la sua vita, sogni di libertà, speranze, brevi gioie, crudele disinganno, fede nell'avvenire indomata. « Hélas! prorompe non più il critico, ma l'uomo, « en tous les sens que sommes nous, que des pauvres misérables, qui vont cherchant la liberté, la liberté de l'esprit asservi aux préjugés et à l'ignorance, la liberté du coeur esclave des passions, la liberté du corps livré aux caprices de maîtres insolens, la liberté dans tous les ordres, dans l'ordre intellectuel, l' ordre moral, l' ordre politique? Qu' est-ce que nos sociétés, qu' est-ce que le monde, sinon un noir sépulcre, où la tyrannie, sous mille formes hideuses, nous enchaine avec des ossements? » Non mi dà l'animo di chiamar questo un difetto: non è lo stupido subiettivismo di menti superficiali, incapaci di profondarsi e immedesimarsi nel lavoro che hanno innanzi: è il difetto di una bell'anima, un melanconico ripiegarsi in sè, un ritirar l' occhio talora dal medio evo e guardarsi intorno. Vi sono alcuni tratti di questo genere, che ti stringono il cuore. Papa Adriano, parlando di Alagia, conchiude: « E questa sola m' è di là rimasa. » Il Lamennais soggiunge « Quelle tristesse dans ce mot simple, bref, qui termine le recit du Pape, comme la vie se termine, par la solitude et le vide. » E qual tristo comento dirò io a mia volta; e quanta semplicità in tanta tristezza! Il Lamennais scrivea questo pochi giorni prima di morire. Ed è a dolere che la morte gli abbia impedito di condurre a termine un sì grave lavoro e di darvi l' ultima perfezione: perocchè, lasciando

stare le lacune e le parti rimaste imperfette, il suo stile alcuna volta, massime ne' primi capitoli mi ha aria più di sommario che di esposizione; è una forma abbozzata e provvisoria, che egli certo riserbavasi di determinare. Vecchio, ma di una verde vecchiezza, la morte lo ha colto nell'atto del combattere, militando l'ultimo giorno con la fede ed il vigore de' primi anni: chè pochi possono dire come il Lamennais: la mia vita è stata tutta una battaglia, una faticosa ed angosciosa battaglia per il bene del genere umano. Desidero a molti una giovinezza pari a questa sublime vecchiezza del traduttore di Dante.

LE CONTEMPLAZIONI
DI
VICTOR HUGO.

Francesi, lasciate la Borsa e le feste, abbandonate la vostra tumultuosa Parigi, e seguitemi: io vi menerò meco in campagna. Udiamo il canto degli uccelli, lo stormir delle fronde, il mormorare delle acque, le cento voci della natura: o, se vi piace meglio, rientriamo nelle nostre case e rifacciamoci fanciulli; riafferriamo i cari momenti così presto fuggiti del nostro passato, contempliamoci quali fummo ne' nostri figliuoli e dilettiamoci de' loro diletti; cogliamo un fiore; diamo la caccia alle farfalle; parliamo con gli uccelli... Che cosa vuole da noi questo poeta? La poesia è morta; mormora ciascuno, e ciascuno lo segue. Gran mago ch' è questo Victor Hugo! — Affacciatevi: passa Canrobert. — Lasciatelo

passare; io leggo *Rosa;*[1] questa paginetta vale tutta la guerra di Crimea. — Non andiamo quest' oggi al battesimo? vi saranno ottanta vescovi con le lore mitre gemmate, co' loro ornamenti di oro. — Lasciatemi stare, amico mio; vescovi, cardinali, non valgono per me i raggi di questa margherita:[2] *Et moi, j'ai des rayons aussi!* — *Vive l' Empereur* — Ed io griderei: Viva il *Maestro di Villaggio!*[3] la corona, onde lo ha cinto il poeta, luce più che tutte le corone imperiali.—Che hai, Teresa, che non puoi prender sonno?—Ohimè, *Chiara*[4] mi toglie il sonno.—Sei matta, Virginia; perchè piangi?—Quel povero *Charles Vacquerie!*[5] — Madre, a che pensi? — Penso al *Revenant.*[6]— Giovinetto, cosa cerchi con l'occhio? — Cerco *Mademoiselle Lise.*[7] — E tu, che cosa ti passa pel capo, con quel tuo volto di cimitero?—*Oh! que le gouffre est noir et que l' oeil est debile!*[8]—Gustavo Planche, perchè così irritato?—Chiamare Victor Hugo il Pindaro francese! — che ti è avvenuto, Luigi Veuillot, che hai la faccia verde? qualche articolo contro il re di Napoli, o la nota al Papa? — Hai letto le *Contemplazioni,* mio caro? Bestemmie ed eresie. E 40000 esemplari venduti! È la fine del mondo! — Marchese, ebbene? — Chi avrebbe creduto che il poeta della Vandea dovesse mettersi così sotto i calcagni re e marchesi! il mondo finisce, mio caro.—Ponsard, questa mattina sei di una gravità più che accademica! — *Contemplazioni* di qua, *Contemplazioni* di là! Mai quest' uomo non si è messo tanto sotto i piedi il dizionario e la grammatica e il buon gusto e i buoni principii. Oh! il mondo se ne va!

[1] Vieille chanson du jeune temps.
[2] Unité. — [3] Le Maître d'Études. — [4] Claire.
[5] A Charles Vacquerie. — [6] Revenant. — [7] Lise. — [8] Horror.

In mezzo a tanto sonno di anime, se alcuno con ghigno ironico domandi: Dov' è la Francia? un francese potrà gittargli in viso le *Contemplazioni*, e dirgli: Guarda! noi siamo vivi ancora! Generoso nemico, Victor Hugo ha preso sotto la sua protezione il regno di Luigi Napoleone, e lo ha irradiato della sua luce. E in verità, quando lo storico futuro andrà cercando in quel fondo nero qualche punto luminoso, il gioiello ch'egli troverà intorno alla imperiale corona, sarà non il Due Dicembre, non Roma, non Sebastopoli, ma le *Contemplazioni*.

Questo libro mi è giunto nella mia solitudine, e, non so, ma mi è parso il mio libro, la mia voce interiore, giunta ad un'altra anima e rimandatami più bella, musica di cielo. *Ma mère morte, ma fille morte...* Ohimè! quale di noi, infortunata generazione, non potrebbe, crollando il capo, ritrovare nella sua memoria questa funebre lista? Mia madre morta, mia sorella morta. E dove sei tu, o Luigi?[1] E chi mi ti rende o Fedele?[2] Giovanezza, amore, gioia, sono per molti una memoria, e per taluni, più felici ancora, un desiderio senza speranza. Il 48 ha imbianchite le teste de' giovani, ed ha loro detto: Il libro del vostro avvenire è chiuso; vivete di memorie, vecchi a trent'anni; in un anno solo io ve ne ho raccolte tante, quante nessuno ne troverà in tutta la sua vita. E quando, dispersi per la terra e attirati da nuovi oggetti, vorrete farvi da capo e crearvi una vita nuova, io mi attaccherò a voi e vi griderò: Indietro! voi siete uomini morti: voi non avete domani, in questo libro le nostre anime si lamentano; di tanti dolori, di tanti ignorati martirii qui è l'eco sonora; dall'ergastolo, dalle

[1] Luigi Lavista.

[2] Fedele Amante, morto mentre l'Autore era in prigione.

prigioni, dal patibolo, dall'esilio partono mille lugubri suoni, che qui si raccolgono, funebre musica.[1]

Indietro dunque! accettiamo le consolazioni che il poeta offre a sè, e ad altrui, e viviamo di memorie. *Autrefois!* Di rimembranza in rimembranza, di dolore in dolore, giungiamo alla nostra età fiorita, quando per noi il cielo era ancora azzurro ed il prato ancor verde: a ciascuna pagina di queste poesie è attaccata una nostra memoria, un fantasma, che ci si leva ritto dinanzi, e ci dice: Ti ricordi? E noi benediciamo la poesia, che con un tratto di penna ci apre il regno della morte ed evoca le ombre de' nostri cari.

La poesia! Ella è morta, si mormora intorno. Su tutta la superficie del globo non trovi più un popolo poetico. Dov'è la poesia? Il tempio è crollato; la casa è abbandonata; la città è un mercato, ciascuna idea che ha fatto palpitare i nostri padri, è crocifissa dagli oppressori e negata dagli oppressi; i pochi credenti sputacchiati; chi li chiama bambini e chi matti; a poco a poco dubitano anche essi e dicono: Libertà, virtù, Dio, popolo, scienza, poesia; sarebbe forse un'illusione? avremmo noi ragione, quando tutto il mondo ci grida: Avete torto? e negano anch'essi, e Lamartine, lo stesso Lamartine nega la poesia? Che cosa farà il poeta, rimaso solitario e senza eco? dove incarnerà i suoi fantasmi? quale forma è restata intatta? Alcuni ci si ostinano, e addentrano le mani in questo putridume, stracciando le viscere di un Prometeo morto. Gl'inganna il simulacro di vita; gli occhi sono aperti ancora, ma ne è partita l'anima: Prometeo è ben morto. Ne' loro versi vi è il tempio, ma senza Dio; vi è la città, ma senza idea; vi è la famiglia, ma senza sentimento; vi è il sole, ma senza

[1] Scritto a Zurigo, 1858.

luce; al di sotto de'versi sonori vi è Mefistofele, che risponde con un lungo riso. Se vogliamo incontrare ancora un poeta, rifacciamo il cammino dell'umanità e di forma in forma, di tomba in tomba, giungeremo a quei formidabili inizii, quando Venere non era ancora uscita dal grembo della natura, quando la forma non era ancor nata; là troveremo l'uomo faccia a faccia con l'Infinito, nudo e solitario anch'esso; là incontreremo Leopardi, Goëthe e Byron; là incontreremo Victor Hugo.

L'infinito è il motto del poeta moderno; è la parola con la quale ricomincia ogni nuova Gerusalemme, il Verbo di Mosè e di Dante, il Potere ascoso del Leopardi;

Le muette infini, sombre mer ignorée.[1]

Victor Hugo lo chiama *Jéhovah,* lo sconosciuto, il silenzioso, l'Enigma posto come enigma: queste sette lettere sono:

Les sept astres géants du noir septentrion.[2]

Je veux voir Jéhovah, domanda il profeta di Patmos;

Enfin, Jean arriva:
Il vit l'endroit sans nom, dont nul archange n'ose
Traverser le milieu,
Et ce lieu redoutable était plein d'ombre, à cause
De la grandeur de Dieu.[3]

Dio apparisce a Dante in mezzo ad un oceano di luce; apparisce a Victor Hugo in mezzo ad un oceano d'ombra. L'umanità di Dante era già nata; quella di Victor Hugo è ancora un enigma, è ancora Jéhovah, è l'Apocalisse.

[1] IX. A la fenêtre pendant la nuit. *Livre VI.*
[2] XXV. Nomen, Numen, Lumen. *L. VI.*
[3] VII. Un jour, le morne esprit, le prophète sublime. *L. VI.*

Al di sotto di Jéhovah si svolge la creazione, mistero anch'essa. La natura è mistero, l'uomo è mistero.

La chose est pour la chose ici-bas un problème.
L'être pour l'être est sphinx. L'aube, au jour parait blême;
L'éclair est noir pour le rayon.
La cendre ne sait pas ce que pense le marbre;
L'écueil écoute en vain le flot; la branche d'arbre
Ne sait pas ce que dit le vent.
Toujours la nuit! jamais l'azur! jamais l'aurore!
Nous marchons. Nous n'avons point fait un pas encore!
Nous rêvons ce qu'Adam rêva;
La création flotte et fuit, des vents battue;
Nous distinguons dans l'ombre une immense statue
Et nous lui disons: Jéhovah![1]

Che cosa è questo mistero? È la contraddizione eterna, la coesistenza inesplicabile del bene e del male, della luce e delle tenebre, dello spirito e della carne; è l'eterno Giobbe, che rinnova il suo lamento nei momenti di dolore dell' umanità o degl' individui. Il mistero chiude al di dentro di sè un'antitesi, il cui termine superiore e conciliativo è Jéhovah, *une immense statue dans l'ombre*, anch'esso un enigma.

Oui, mon malheur irréparable
C'est de perdre aux deux éléments,
C'est d'avoir en moi, misérable,
De la fange et des firmaments!
Hélas! hélas! c'est d'être un homme:
C'est de songer que j'étais beau,
D'ignorer, comment je me nomme,
D'être un ciel et d'être un tombeau![2]

L'être éternellement montre sa face double,
Mal et bien, glace et feu;
L'homme sent à la fois, âme pure et chair sombre,
La morsure du ver de terre au fond de l'ombre
Et le baiser de Dieu.

[1] Horror. *L. VI.*
[2] A celle qui est voilée. *L. VI.* — *Vedi ancora* Pleurs dans la Nuit. — *L. VI.*

Fango e firmamento, cielo e tomba, ecco l'antitesi riprodotta dal poeta sotto mille forme.

Victor Hugo non è giunto di un salto a questo genere di poesia: il dolore è stato la sua Musa, e gliene ha dato la piena coscienza.

Il dolore come ritempra l' animo, così rinfresca l' ingegno. Ogni giorno di vita toglie un fiore al nostro mondo poetico, insino a che inaridisce. Il poeta allora esausto ripete sè stesso; non gli si presentano più innanzi le cose, ma frasi e parole, e nasce la *maniera*. Le anime più ricche sentono il bisogno di rinfrescare le loro impressioni, di ringiovanire il loro mondo interiore.

Il dolore è il Colombo che apre al poeta un mondo nuovo. Egli gitta l'anima in una diversa situazione, e le muta gli occhi, sì che ella vegga le stesse cose sotto nuove forme e nuovi colori. Nelle supreme sventure l'uomo vede come scomparire il suo antico me, e dal tumulto del mondo esteriore si ritira in sè stesso. Che cosa sono gli uomini, quando in mezzo a loro non trovo i miei cari? che cosa è il cielo, quando non veggo ridere in esso il mio cielo, il cielo del mio paese? L' universo è vuoto; il cuore è un sepolcro; e le immagini con le quali io mi domestico, sono le tenebre e la morte e l'eternità e l' infinito: l'enigma della vita mi s'affaccia in tutta la sua serietà. O Victor Hugo, io ti comprendo.

La vita di Victor Hugo è stata tutta esteriore; la sua anima erasi versata al di fuori con abbandono; amava il tumulto e lo spettacolo; egli era nato per vivere a Parigi. Mobile, battagliero, irrequieto, cercatore di lotte, vago di commozioni; e tutto sparve! Ed eccolo là, solitario su di uno scoglio, circondarsi anch'egli di spettri e di ombre, e interrogare il Destino: Che cosa è la vita? che cosa è la morte? onde veniamo? dove andiamo? Quando il dolore lo ha percosso, egli ha sentito fremersi

al di dentro l'anima di Giacomo Leopardi; ed il voluttuoso poeta delle *Orientali* è divenuto il poeta dell' Infinito. Certo nelle sue antiche poesie bene incontriamo qua e là come lampi le stesse immagini, ma sono fantasmi fuggevoli, fantocci coi quali il poeta scherza un momento per rigettarsi nel tumulto della vita; l'eternità si affaccia appena, e già si ritira di mezzo al mondo mobile delle passioni, dove il poeta si obblia. Ora tutte le corde si sono spezzate, ed è rimasta una sola, malinconico ritornello, che fa di tutto l'universo il suo eco:

Nous avons devant nous le silence immobile.
Qui sommes nous? où sommes-nous?
D'où viens-tu?—Je ne sais.—Où vas-tu?—Je l'ignore.
L'homme est lancé. Par qui? vers qui? Dans l'invisible. [1]

Il poeta non rimane però nell'angoscia del mistero. La Preghiera, candido fantasma, gli edifica il ponte, sul quale dee passare nell'abisso del muto infinito:

Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cime; [2]

ed ei vi si gitta ardito sulle ali della Fede, dell'Amore, della Libertà, della Giustizia, per rubare alla natura il suo segreto.

L'homme en cette époque agitée,
Sombre océan,
Doit faire comme Prométhée
Et comme Adam.
Il doit ravir au ciel austère
L'éternel feu;
Conquérir son propre mystère,
Et voler Dieu.
Les lois de nos destins sur terre,
Dieu les écrit;
Et si ces lois sont le mystère,
Je suis l'esprit.
J'irai lire la grande bible;
J'entrerai nu
Jusqu'au tabernacle terrible
De l'inconnu. [3]

[1] Horror. *L. VI.* — [2] Le pont. *L. VI.* — [3] Ibo. *L. VI.*

Nel primo entrare tutto è tenebre: è l'inferno dantesco. Il mistero si leva già, e n'esce fuori il lugubre grido: *Pulvis et umbra.*

Sais-tu porquoi tu vis? sais tu porquoi tu meurs?
L'homme est à peine né, qu' il est déjà passé,
Et c'est d' avoir fini que d'avoir commencé.
Derrière le mur blanc, parmi les herbes vertes,
La fosse obscure attend l'homme lèvres ouvertes.[1]

Il quadro si fa sempre più fosco. L' ira del Signore scoppia sulle colpe umane.

Seigneur, jugez où nons en sommes.
Considérez la terre et regardez les hommes.
Ils brisent tous les noeuds qui devaient les unir.
Et Dieu m'a répondu: Certes je vais venir.[2]

Al cospetto dell'Infinito che cosa è l'uomo? *Fange et pourriture! — Nous sommes le néant! Orgueil! Vanité!* ecc.[3]

Nous voulons durer, vivre, être éternels. O cendre!
Où donc est la fourmi qu'on appelle Alexandre?
Où donc le ver César?
A l'instant où l'on dit: Vivons! tout se déchire.
Les pleurs subitement descendent sur le rire.[4]

Questo lamento funebre sulla morte delle cose umane e sul mistero del mondo accompagna il poeta in mezzo alle tombe, a' cimiteri, ai cadaveri, agli abissi dell'eternità, con tutti gli accessorii, insino a che le immagini si raddolciscono intorno alla fronte di Chiara, fanciulla che viene di cielo e torna in cielo. Il dubbio, la disperazione e la bestemmia scompariscono innanzi a questa

[1] Un spectre. *L. VI.*
[2] Écoutez. Je suis Jean. *L. VI.*
[3] Croire, mais pas en nous. *L. VI.*
[4] Pleurs dans la nuit. *L. VI.*

morta; il sepolcro si trasforma in eden, il cielo si rasserena; la morte diviene il principio della vita.

Quand nous en irons-nous? quand nous en irons-nous?
Quand nous en irons nous, où sont l'aube et la foudre?
Quand verrons-nous, déjà libres, hommes encor,
Notre chair ténébreuse en rayons se dissoudre,
Et nos pieds faits de nuit éclore en ailes d'or?[1]

La fantasia alza il poeta fra mondi celesti; altre stelle, altri soli gli folgorano avanti;[2] a poco a poco si sente riconciliare con la terra; tutto è vita e amore;[3] il buio si dissolve; il cadavere sorride, e dalla morta carne spunta la vita;[4] ed ecco Beatrice,[5] la Beatrice velata del *Purgatorio;* il mistero si comincia a intravedere, la Beatrice non è ancora intelligenza, ma è già sentimento, amore.

Mais tu ne veux pas qu'on te voie;
Tu viens et tu fuis tour-à-tour;
Tu ne veux pas te nommer joie,
Ayant dit: Je m'appelle amour.

Alla lunga bestemmia dello scettico,[6] il poeta contrappone la rassegnazione, la religione e la speranza;[7] l'uomo cammina nel buio, ma sente che cammina verso l'azzurro;[8] una *énorme obscurité enveloppe les morts et les vivants;* ma il sapiente dall'alto della collina guarda un punto bianco verso l'orizzonte, e

Dit, en montrant ce point vague et lointain qui luit:
Cette blancheur est plus que toute cette nuit![10]

[1] Claire *L. VI.*
[2] A la fenêtre pendant la nuit. *L. VI.*
[3] Eclaircie *L. VI.*
[4] Cadaver. — Ce que c'est que la mort.
[5] A celle qui est voillée.
[6] Horror.
[7] Dolor, Religio, Spes.
[8] Voyage de nuit.
[10] Spes.

L'enigma avanti al sapiente si squarcia prete, genio, pontefice.[1]

> Ainsi s'entassent les conquêtes;
> Les songeurs sont les inventeurs.
> . . . .
> Le genre humain marche en avant;
> Il marche sur la terre; il passe,
> Il va, dans la nuit, dans l'espace,
> Dans l'infini, dans le borné,
> Dans l'azur, dans l'onde irritée,
> A la lueur de Prométhée
> Le liberateur enchaîné.

Succede la rivelazione; i misteri dell'infinito si aprono innanzi all'intelligenza; il poeta vi vede al di dentro una specie di metempsicosi compiuta dalla palingenesi universale.[2]

Tale è il disegno. Hai dapprima le ingenue gioie della prima età, gli ardori della giovinezza, festa nell'anima, festa nella natura (*L.* I e II). Succedono le lotte e le passioni dell'età virile; la realtà comincia a pesarci addosso, ma raddolcita ancora dagli amabili sogni della resistente fantasia (*L.* III, *Luttes et Rêves*). E viene il tempo della sventura e del disinganno; l'anima atterrita si ripiega sui giorni che non sono più care rimembranze, e si abbandona a' più teneri lamenti (*L.* IV). Ma le lagrime inaridiscono; gittiamo da noi ogni conforto, ogni speranza; il dubbio germoglia nel cuore; la bestemmia spunta sulle labbra; tenebre nell'anima; tenebre nella natura (*L.* V.) La vita così rappresentata è una antitesi misteriosa, bene e male, riso e pianto, vita e morte. L'antitesi o il mistero si pone con una coscienza straziante nel libro VI, e si allarga alle universe cose; il dolore geme nell'albero, la lagrima stilla dalla pietra;

[1] Les Mages.
[2] Ce que dit la Bouche d'Ombre. *L. VI.*

la natura terrena è una sola anima in diverse forme, che mette dappertutto lo stesso lamento; in ogni essere vi è dell'uomo. Fra tanto buio l'intelligenza intravede lontano lontano un punto bianco sull'orizzonte; un raggio dell'avvenire illumina la miseria presente; la fantasia dalla terra, da questo luogo del castigo e dell'espiazione, si alza alla contemplazione de' cieli; in ogni astro trema un nostro desiderio; in ogni sole brilla una nostra speranza; ed il poeta vede l'enigma dissolversi in quelle miriadi di luci, e vagheggia la gloriosa trasfigurazione delle anime dopo la lunga trasmigrazione.

Con questa tragedia dell'umanità, il poeta ha innestata la sua tragedia. Non leggi tranquille meditazioni; sotto a ciascun pensiero vi è una lagrima; da ogni verso gronda sangue. Sulla prima pagina trovi: *A ma fille;* sull'ultima: *A celle qui est restée en France.* Il pensiero che anima tutta la poesia è fatto persona in costei. Noi ce la vediamo crescere avanti agli occhi, e ci affezioniamo a questa cara fanciulla, che diviene la nostra fanciulla. E se ne' primi libri il mondo ci pare una festa, gli è perchè regina della festa è costei; se tutto è *joie, innocence, espoir, bonheur, bonté;* se

Tout regorge de rêve et de vie et de bruit,
De rameaux verts, d'azur frissonnant, d'eau qui luit,[1]

gli è perchè ci sta accanto *la grande saeur et la petite saeur;* ed elle ridono e il mondo ride con loro. E se il mondo ci si annebbia, gli è perchè siamo rimasti soli; e se dentro di noi ci è qualche cosa che piange, e se ci pare che tutto pianga con noi, gli è ch'ella ci ha lasciati, gli è che cerchiamo e non ritroviamo più la nostra fanciulla. Ella si porta seco nella tomba la nostra giovinezza,

[1] IV. *L. I.*

le nostre gioie, il nostro universo, il nostro cuore. È lei il vero protagonista di questa Divina Commedia.

Ma il poeta ha un bel fare! Un bel parlare di angeli e di Jéhovah e di trasfigurazione e di cieli! Vi è qualche cosa qui che ci tiene fitti in terra; vi è una vena di pianto inesausto, senza consolazione: vi domina lo sconforto e il mistero. La sfinge vinta in Grecia e in Roma risorge più oscura; invano il poeta prende un'aria rassegnata e si affida alla preghiera; invano passeggia di astro in astro con mentita gioia, con simulato lirico entusiasmo; la Musa così liberale di pianto gli è avara di conforti; gli è come un dormente che sogna di fuggire e le gambe gli negano il correre; il riso rimane sulle labbra, il cuore piange al di dentro. Ben la fantasia mette le ali e spicca il volo verso i monti della luce; ma qualche cosa di pesante sta attaccata a quelle ali che le tira giù in terra, in mezzo alle nostre tenebre; e la sfinge, nuovo Anteo, tocca appena la terra, ripiglia le sue forze seguita dal dolore, dal dubbio e dalla disperazione. Tale è l'impressione generale di questo libro. Il sentimento lotta col concetto. Il filosofo dice: Rassereniamoci, consoliamoci, guardiamo il cielo. Il poeta sèguita a piangere e guarda un cadavere.

Gli è che l'occhio vede più della ragione. L'occhio sta fiso in un cadavere, e la ragione nelle sue contemplazioni, spaziando pe' cieli, è accompagnata da una voce che le dice: Tutto questo è *rêverie*. Non vi è fede, non vi è unione, e non vi è convinzione. Se leggete pochi versi del Leopardi, vi sentite subito invadere da un fremito, qualche cosa di freddo vi corre per le ossa: il che nasce dalla terribile serenità della sua convinzione.

In mezzo al vuoto in che è caduto lo spirito umano, il poeta ha sentito il bisogno di crearsi una filosofia provvisoria. Non l'ha attinta da' libri, non dalle speculazioni

de' filosofi. Si è abbandonato al suo buon senso, alla sua ragione, aggiuntovi un grande lavoro di fantasia. E ne è uscito quello che dovea uscirne: una strana e anarchica mescolanza, dove si vede l'uomo di questo secolo, il francese e Victor Hugo; il cattolicismo sotto il braccio del panteismo e Jéhovah che porge la mano ad Hegel; un Dio personale che fa atto di presenza e vi sta per cerimonia, con di sotto a lui la Natura che regna e governa in sua vece, eterna trasmigratrice, onnipresente. Sono tutte le idee che fermentano da sessant'anni in qua ne' cervelli umani, accozzate insieme dal poeta, ma non ben fuse, senza intima coesione.

E che importa! Oggi non trovi due poeti che partano da uno stesso pensiero filosofico. Siamo in perfetta anarchia. Ciascuno si fabbrica un Dio ed un mondo a suo modo: testimonio a'futuri de'dubbii e delle angosce di questo tempo.

Poco importa l'esattezza e la verità del contenuto, dico la verità filosofica. La poesia è la ragione messa in musica. Abbiamo un cattivo libretto; ma la musica? Il poeta dee trarre le idee dalla loro astrazione e realizzarle, farle cosa viva. Il nostro poeta, confusa eco di tutto ciò che al presente si agita ne' nostri petti, non le ha colte tutte, nè bene; ma vivono elle almeno in forme imperiture? Rendono suoni armoniosi? Il suo mondo non è logico, ma vi spira per entro la vita, la giovanezza, l'amore, la primavera? Le sue idee sono inconsistenti; sia: ma scendono elle nel cuore? operano sulla fantasia? risuonano al di dentro di noi?

Volendo guardare al semplice contenuto, questo libro ha pure il suo valore. È la poesia che in luogo di gittarsi perdutamente in grembo alla negazione, se la pone dirimpetto come sua nemica, e sforzasi di soverchiarla, non rifacendo unicamente il passato, come altri

poeti, ma con oscuri presentimenti di un avvenire non definito, non definibile ancora. Ci si vede un bisogno di fede; un desiderio di affermare, se non fosse altro, fantasticando e sognando; un presente oscuro ancora, ma con un punto *vague et lointain qui luit.* Il poeta vi concede il presente, ma si riserba l'avvenire.

Il concetto è intrinsecamente debole: Victor Hugo non ha nè la sintesi possente di Dante, nè la chiara intuizione del Leopardi: è ciò una imperfezione. Ma, lo ripeto, ha saputo egli ringiovanire il nostro mondo poetico, rimettervi nuovo sangue? In mezzo a tanto disfacimento e putridume di forme, ha potuto egli crearsi un mondo nuovo? Ha potuto egli dire: Voi affermate morta la poesia: guardate, questa è poesia?

Quando Victor Hugo incontra nel suo cammino le forme ordinarie della società, le caccia via senza misericordia. Nessuno è tanto nemico del comune, del volgare, del consueto: ciò che è stato, egli lo condanna appunto perchè è stato. Fin dalle prime sue orme nel mondo poetico, vedete in lui un istintivo bisogno della novità, dello straordinario, anche a pericolo di cadere nell'esagerato, nell'assurdo. Il vecchio mondo poetico gli si sfaccia innanzi; pensieri, sentimenti, immagini, stile e lingua: il suo spirito dissolve tutto.

Che cosa lo costringe dunque a dipartirsi dalla via ordinaria? Cattivo gusto? Amore del falso o dello strano? Ciò affermano i pedanti.

Victor Hugo rigettò tutte le forme ordinarie, perchè non significavano più che sè stesse. Una forma cessa di essere cosa viva, quando gl'intendenti vi veggono una pura forma, fatta vacua del suo contenuto, e gl'ignoranti la scambiano con esso il contenuto: la plebe romana credeva sotto Augusto di essere ancora in repubblica!

Victor Hugo ha sprigionato il contenuto da tutte le

forme comuni e vecchie e lo ha fatto valere per sè stesso. Nessuno ha più potentemente cooperato al lavoro dissolvente de' nostri tempi; nessuno ha con più conscia audacia spazzato il mondo poetico di tutto questo inutile ingombro. Camminiamo con lui nel mondo dello spirito, ci avvezziamo a vedere nella forma *un altro*, che se ne può staccare, e se la forma ha per noi perduto il suo valore, non rimaniamo nel vuoto, non diciamo tutto è finito; ci affrettiamo a cavare di là quell' altro, ed abbiamo ancora a chi inginocchiarci, chi amare. Il Manzoni ha fatto qualche cosa di miracoloso; ha accolto sotto la sua protezione le forme incalzate dallo scherno e dalla ironia, e risoffiandovi dentro l'antico spirito, le ha riverginate: bene egli ci mostra la cocolla e la lunga barba del cappuccino, ma vi fa battere al di dentro il cuore del padre Cristofaro. Amendue per diversa via riescono allo stesso. Manzoni vi dice: non guardate alla cocolla, non ridete, vi prego; guardate che cosa vi sta al di sotto. Victor Hugo vi dice: Poichè la cocolla vi spiace, lasciamola stare; non è necessaria la cocolla al padre Cristoforo, io ve lo mostrerò sotto tutti gli abiti, e sotto tutte le forme.

Il contenuto può vivere sotto tutte le forme; le forme sono indifferenti: ecco la base del mondo poetico di Victor Hugo. Ed ha cominciato dal ritirare il contenuto da tutte le forme nelle quali il volgo lo contempla, confondendolo con esse. Dio si è ritirato dalla chiesa, l' amore si è separato dal matrimonio, il prete ha messo giù la sottana, i magi hanno gittata via la corona, il pontefice si ha tolto la tiara. È una ribellione generale. L'idea non vuol più calare nelle usate immagini; il sentimento non vuol più contenersi negli antichi limiti; la lingua non vuol più chiudersi nelle parole consagrate. E che cosa muove a ciò il poeta? Insorge egli per il

puro piacere d'insorgere? Calpesta tutte le regole e le forme ammesse con quel puerile capriccio, col quale la sua bambina imbratta o sgualcisce le sue carte?[1] Certo questo rimprovero si può fare a molti suoi seguaci, e talora a lui pure. Trasportato dall'ardore della lotta e dal sistema, qualche volta fa a dispetto e porta la sua disubbidienza fino al contrasto, fino alla contraddizione; rotto il limite, si compiace di vagare nell'illimitato prima di crearsene un altro. Ma spesso non infrange una regola, se non per ubbidire ad una regola superiore; non gitta via una forma se non per farvi meglio brillare dinanzi il suo contenuto. L'idea attira più la vostra attenzione, quando si scioglie dalla usata cadenza del verso con sapiente disarmonia; il sentimento non si arresta dinanzi alla parola per domandarle: Onde vieni? e chi sei? ma corre diritto e divampa là dove più trova sè stesso: tra il pensiero e l'espressione tutto ciò che vi ha messo di mezzo la pedanteria cade giù: hai l'idea e la parola in immediata comunione. Non è tutto armonia, nè misura in questo mondo così violentemente uscito alla luce in mezzo al fragore ed alle passioni della lotta: trovi qua e là non so che di aspro, di crudo, di non ben digrossato; talora la superficie è scabra, ma al di sotto vi è sempre qualche cosa che si muove.

Questo non è che il lato negativo della poesia. Voi mi avete sprigionato l'idea dalle forme sociali, come d'un corpo logoro, e togliete via il fango per mostrarmi nudo il diamante. La vostra poesia può dirsi così la restaurazione dell'ideale o dello spirito. Ma il vostro ideale fatto libero non appartiene più alla poesia: distrutte le forme che erano il suo corpo, voi rimanete nel regno

[1] V. *L. IV.*

delle astrazioni, fuori dell'arte. Che cosa mettete voi in luogo di quello che avete distrutto? La poesia non è il vostro Jèhovah, essere solitario al di sopra della creazione; la poesia è la creazione.

Alcuno potrebbe rispondere: non importa! perita la forma rimane il sentimento. L'idea nella sua semplice astrattezza può ben far battere il vostro cuore. L'arte in Victor Hugo è musica più che poesia.

Si è molto abusato di questa teoria. Spieghiamoci bene. Il suono musicale può generare in voi un senso indefinito di dolore, di malinconia, di gioia, ma non vi porge alcuna idea; se voi vi attaccate una idea, gli è che avete innanzi il libretto, la parola. La poesia non è solo un accordo di suoni melodiosi; la parola prima di esser suono è idea. Potete voi amare una idea senza vederla, senza darle una faccia? Spiritualizzate quanto volete la forma: riducetemela, se vi piace, a pura luce; ma se mi togliete la luce, è impossibile il paradiso Dantesco, il più musicale di tutti i mondi poetici. Certo ci sono momenti storici, nei quali l'idea e l'immagine isterilite non sono più il sostanziale, e servono volontarie alla musica; ne' quali lavorano non per sè, ma per il sentimento; e quando svegliano un insolito moto nel cuore, scompariscono e vanno a trasformarsi ed a compiersi in puri suoni musicali. La forma può essere subordinata al sentimento ma ci dee essere. Dite a Psiche: Tu amerai, ma tu non vedrai il tuo amante, ed ella se ne fuggirà uno con la fantasia.

La domanda dunque ritorna tutta intera: non basta l'amore, vi dee esser pure Cupido; non basta il sentimento, vi dee esser pure il fantasma. Victor Hugo ha volte le spalle al vecchio mondo, e se talora guarda indietro, lo fa per gittargli in viso l'ironia e il sarcasmo: che cosa ci ha egli sostituito? qual è il suo mondo poetico?

Egli ha spogliato l' uomo delle sue forme e ne ha vestito la natura; l'uomo ringiovanisce negli uccelli, negli alberi, nelle pietre. Il contenuto stava chiuso in questa o quella forma; egli ne lo ha tolto e lo ha calato non nella tale o tale altra, ma in tutto l'universo, ora qua ora là, a suo talento. La natura presso i Greci è Dio; presso Victor Hugo è uomo. Nè questo è già una semplice metafora, come ne' poeti; egli ne ha fatto una teoria filosofica: tutto ciò che vive ha coscienza; la metafora è qui realtà.

Gli uccelli fanno all'amore con linguaggio umano; il cielo ascolta *comme une oreille immense;* il globo diviene *un oeil ènorme;* il monte dice la messa *sous sa mitre de granit* all'abisso; la violetta fa *sa toilette;* nessun poeta ha sì arditamente vestito la natura di tutto ciò che è umano *in tutt' i suoi accessorii e particolari.* Il canto d'amore dalla bocca umana passa nella gola del rosignuolo;[1] le passere, le querce predicano o censurano;[2] troviamo affibbiati agli animali qualità e sentimenti che prima ignoravamo. Adduciamone un esempio. Tutto ciò che vediamo in una chiesa, l' autore ce lo mostra nella natura:[3]

L'eglise, c'est l'azur, lui dis-je; et quant au prêtre....—
En ce moment le ciel blanchit.
La lune à l'horizon montait, hostie énorme;
Tout avait le frisson, le pin, le cèdre et l'orme,
Le loup, et l'aigle: et l'alcyon;
Lui montrant l'astre d'or sur la terre obscurcie,
Je lui dis:—Courbe-toi. Dieu-même officie,
Et voici l'élévation.

Il poeta di malincuore rimane in città, e se talora vi si ferma, gli è per girare intorno uno sguardo nemico.

[1] En écoutant les oiseaux, IX, *L. II.*
[2] Les oiseaux. *L. I.*—La Nature, *L. III.*
[3] Relligio, *L. VI.*

La città desta la sua collera e gli versa nell'anima il fiele di Archiloco. Là egli trova i pedanti, tormenti dei suoi primi anni, che alla sua volta egli sferza e flagella;[1] là incontra i suoi critici, botoli ringhiosi, che gli si attaccano a' piedi e ch'egli fa gemere sotto il suo tallone.[2] Rimane in città per ricacciare l'ingiuria in gola al marchese, attonito e scontento che il fanciullo senza sua licenza sia divenuto uomo, e per dirgli, ergendosi al di sopra di lui di tutto il suo ingegno: *J'ai grandi.*[3] Rimane in città per contemplare lo spettacolo delle miserie ed ingiustizie sociali, e vituperare con l'eloquenza dell'indegnazione l'opera corruttrice dell'uomo.[4] Ma vi rimane mal volentieri; e corre ne' campi a spogliarsi dell'odio, dell'ira, a inebbriarsi di odori, di aria, di luce, ad attingervi placide ispirazioni:

Si nous pouvions quitter ce paris triste et fou,
Nous fuirions; nous irions quelque part, n'importe où.
Chercher loin des vains bruits, loin de haines jalouses,
Un coin où nous aurions des arbres, des pelouses,
Une maison petite avec des fleurs, un peu
De solitude, un peu de silence, un ciel bleu,
La chanson d'un oiseau, qui sur le toit se pose,
De l'ombre; — et quel besoin avons-nous d'autre chose?[5]

In Victor Hugo adunque, come in tutt' i grandi poeti, è un vero, un profondo amore della natura: la città egli la trasporta nei campi, la chiesa la vede ne' cieli, l'uomo lo vede fantasticare e amare negli uccelli e nei fiori; le sue figliuole non gli paion sì belle, che quando le contempla *dans le frais clair-obscur du soir charmant qui tombe, assises au soeuil du jardin; — et sur*

[1] A propos d'Horace. *L. I.*
[2] Réponse à un acte d'accusation. *L. I.*
[3] Ecrit en 1846. — Ecrit en 1855. *L. V.*
[4] Melancholia. *L. III.* — Chose aux jours de printemps. *L. III.*
[5] XXI. Il lui disaint. *L. II.*

elles un bouquet d'aeillets blancs aux longues tiges frêles se penche.[1] Guarda la natura quasi con occhio d'invidia, gli par più bella che l'uomo:

Près de vous, aile bénie,
Lys enchanté,
Qu'est-ce, hélas! que le génie
Et la beauté?
Fleur pure, alouette agile,
A vous le prix!
Toi, tu dépasse Virgile;
Toi, Lycoris![2]

In questa specie di panteismo poetico tutto s'incatena: il poeta umanizza la natura e innatura l'uomo. Cosi *le coeur est plein d'étoiles; le dévouement, rayonnant sur l'obstacle, vaut bien Vénus, qui brille sur les monts*, ecc.[3]

La natura considerata poeticamente è l'uomo messo in musica; ivi i nostri sentimenti e impressioni e qualità sono generalizzate e spiritualizzate. La parola nella onda diviene mormorio; l'amore nell'uccello diviene melodia; il riso nella serenità del cielo diviene luce; e in questo senso diciamo che l'onda o l'uccello parla e che il cielo ride. Nella natura vi è l'uomo scompagnato di ogni determinazione; vi è come musica, non come parola. Se vogliamo rappresentar tutto l'uomo, dobbiamo rappresentarlo direttamente: in sè solo egli trova tutto sè stesso. E parimente, se vogliamo rappresentar la natura nel suo particolare, dobbiamo contemplarla in lei; e dopo di aver detto che il cielo ride, dobbiamo aggiungere immagini che si riferiscano propriamente al cielo. La poesia dee veder dell'uomo nella natura;

[1] Mes deux filles. *L. I.*
[2] N'envions rien. *L. II.*
[3] Un jour que je regardais le ciel. *L. II.*

Victor Hugo vi pone dell'uomo fino ad un segno che passa la misura ordinaria della immaginazione. L'onda non mormora solo, ma parla; l'uccello non canta solo, ma ti fa un ragionamento; il cielo non ride solo, ma sente e pensa; e fin la stupida pietra rivela ne'suoi spaventi una coscienza d'uomo,[1] ed ha occhi e vede *les vers de terre sortir des yeux des morts*. Diciamo comunemente: la natura è un libro, leggere nel libro della natura, ecc. E restiamo qui, e non trasformiamo la natura in un abecedario, non compitiamo i fili d'erba. Victor Hugo non si arresta che non abbia letta la natura in tutti i modi proprii dell'uomo: « Platon lisai les vers d'Homère et moi le fleurs de Dieu. — Jépèle les buissons, les brins d'erbe, les sources. — Jétudie à fond le texte, et je me penche cherchant à déchiffrer la corolle et la branche. — Je traduis en syllabes les bruits. — Feuilleter la nature. — La terre a pour versets le bois et pour strophes les monts. — Les prés sont autant de phrases, ec. »[2]

Che cosa è questo? È una dissoluzione instancabile delle forme, mescolandole, traendo all'una ciò che è dell'altra; un distruggere l'individualità. Il poeta non rappresenta l'idea se non quando con un'amorosa intuizione la coglie in una forma, e in questa si compiace, nè l'abbandona con lo sguardo, che prima non l'abbia veduta crescere, individuarsi, fissarsi nel marmo, nella tela, nella parola, nel suono musicale. Questa intuizione diretta della cosa, effetto spontaneo dell'ispirazione, è pregio de'sommi poeti. Ma Victor Hugo di rado ti coglie la forma a primo sguardo e nel suo centro, nel quale convergano tanti altri accessorii sottintesi, che si

[1] Pleurs dans la nuit. *L. VI.*

[2] Je lisais. Que lisais-je? *L. III.*

presentino alla fantasia del lettore ed integrino l'immagine. Victor Hugo gira intorno alla forma; la prende da varie parti, accumula gli accessorii, sciupa i colori, stanca la memoria e la fantasia del lettore. È un torrente straripato che non sa più arrestarsi. Scegliamo un esempio. Vuol egli dire: *Est-ce que les Cambyses, les Nérons seraient dans cette nuit, d'hommes devenus spectres, et pierres de tyrans, après avoir tenu le peuples dans leur serre?* L'idea rinchiusa nella prima frase è amplificata in quattro strofe, ed in altre quattro l'altra idea.[1] Un uomo che non trova il vocabolo proprio, si smarrisce in un laberinto di perifrasi, e dice spesso: Avete capito? conscio di non essersi fatto capire. Uno scienziato, che non coglie subito la verità, s'inviluppa in concetti acuti e sottili. Victor Hugo non intuisce sempre la verità poetica, la quale folgora innanzi all'artista come visione venuta dal cielo, senza ch' egli vi pensi. Non la trova e la cerca, e quanto più moltiplica gli accessorii, più gli fugge. Perchè, volendo raggiungere col pensiero quello che non ha potuto con l'intuizione, combina, paragona, mette in contrasto, raffina, assottiglia, e si distrae sempre più dalla cosa.

E si vuol distrarre. Il suo spirito non sa stare rinchiuso in una immagine, e corre ad un'altra e poi ad un'altra; hai frammenti, anzi che forme. È un Dio capriccioso, che spezza il suo mondo, nell'atto che si forma, per cominciare un altro e per spezzarlo alla sua volta. In questa sua maniera di poesia Victor Hugo non ti presenta mai una creatura poetica perfetta. Ti trovi nel soggiorno delle ombre; sono apparizioni fuggevoli che ondeggiano e passano; è una fermentazione universale, senza che niente venga a compimento. Gli è come

[1] Pleurs dans la nuit. *L. III.*

in un sogno: vediamo una stanza e la stanza si trasforma in un campo, ma i contorni sono così indeterminati, che non sappiamo proprio se sia stanza o campo, quando vediamo uscirne una terza cosa, che ci par cielo, e il cielo si trasforma in uomo, nè siamo ben sicuri che quell' uomo resti uomo. La realtà in queste poesie ci vacilla innanzi, in un continuo stato di trasformazione. L' arte rimane nelle basse regioni della immaginazione, senza sublimarsi a fantasia; ci dà delle immagini, non il fantasma. Ma che immagini! Hai tutti i colori dell' arco-baleno; mille raggi tremolanti che entrano gli uni negli altri e ti abbagliano; mille forme danzanti che t' inondano di luce e spariscono; piove oro da tutte le parti: l' onnipotente immaginazione del poeta lussoreggia in tutta la sua ricchezza. Innanzi a questa danza perenne senza musica che la regoli, innanzi a questo mondo mobile senza un centro quieto intorno a cui si limiti, noi rimaniamo come ubbriachi, parendoci di avere un capogiro, e che le mura della stanza si movano e che il suolo ci tremi sotto i piedi. Non possiamo abbracciare tutte le forme; non possiamo fermarci in alcuna, incalzati dalle sopravvegnenti, e le ci fuggono tutte. Hai i colori senza la faccia, i raggi senza il sole, la pioggia d' oro senza Giove.

È questa la tendenza romantica portata fino alla sua ultima punta, fino all' umore. Le forme vaniscono come vapori, ed il poeta gioca con esse. Quello che fa, egli lo vuole: è il suo fine. L' ultima conclusione di questa poesia è l' indifferenza delle forme, la loro unità nell' unità dell' essere, la loro uguaglianza innanzi al poeta, che spira in tutte la stess' anima. Voi credete che l' idea stia in questa forma? ed egli ve la spezza e fonde nuovi metalli e vi fa brillare al di dentro la stessa idea, componendo una specie di naturalismo poetico, nel quale

al di sotto della pietra fa palpitare il cuore di un uomo. Eppure innanzi a questi embrioni luccicanti, che non vengono mai a maturità, e destinati ciascuno a morire per dar vita all'altro, voi non potete dire: il poeta è umorista; egli fa dell' umore. Perchè questo gioco di forme non è che apparente, rimane sulla superficie: perchè al di sotto vi è un' idea, una idea seria che il poeta rispetta e a cui immola le forme.

Che cosa vi rimane di una bella poesia? Una immagine ben netta, che non dimenticate più, reale quanto e più che la realtà. Le belle poesie sono come certe persone simpatiche, che appena vedete amate già, e dite tra voi: Ecco una vecchia conoscenza! Quell' immagine non vi pare al tutto nuova: vi sembra di averla talora intraveduta ne' vostri sogni, di averla già conosciuta altra volta, e non vi ricordate dove e quando, ed ora che il poeta ve la fa brillare davanti, voi la ravvisate e dite: È dessa! La teoria platonica della reminiscenza, spogliata del suo lato mitico, ha un profondo senso. Una poesia che vi lascia vuoto, che non arricchisce l' immaginazione di una nuova creatura, è già condannata a morte. Che cosa vi rimane delle poesie di Victor Hugo, appartenenti a questa maniera? Un flutto d'immagini che vi lampeggiano davanti, oceani fuggitivi di luce che voi non potete cogliere nel loro passaggio; e di mezzo ad esse una cosa che voi potete in ultimo fissare ed appropriarvi, l' idea che in quel mutabile mondo ha voluto esprimere il poeta. Più le forme vi fuggono e più l' idea vi si avvicina; più i colori si cangiano e più l' idea si fissa nel vostro spirito: perchè il significato dell' idea è appunto in quella mutabilità delle forme. Per alcuni la poesia è l'idea nella forma; per Victor Hugo è l' idea nelle forme: l' individuo vanisce nella specie. Ha trovato egli le singole

forme esauste, invecchiate, e le ha ringiovanite, rituffandole nella comun fonte battesimale della natura, mescolandole, soffiando in tutte lo stesso Dio. L' orizzonte del suo mondo poetico ha preso le proporzioni dell' universo; le immagini escono dalla loro *classica* solitudine, trovano sè stesse in altre sorelle ignorate o disprezzate, e s' imprestano amicamente i loro colori e le loro bellezze: niuna è sè e solo sè; ciascuna ha qualche cosa di un' altra; in ciascuna vedi trasparire meno la sua anima che l' anima universale, la comune idea. La quale appunto perchè comune non accarezza l' una più che l' altra, non s' impronta, non s' individua in nessuna; passa in tutte e non si ferma in alcuna. È il principio cristiano e romantico nelle sue ultime conseguenze. Le forme sono un semplice *velo;* il corpo è una ombra; l' idea vi sta al di sotto, conscia e libera; non imprigionata in alcuna; e se ne spicca a posta, eterna peregrina. Così il contenuto avvilito in una data forma, logora dal tempo, dalla superstizione, dal ridicolo, la spezza e se ne sviluppa bello di sè stesso, e va a rinsanguarsi in un' altra; e ciò che voi deridete in chiesa, adorate nel raggio del sole, e ciò che voi profanate nell' uomo, rispettate nel gorgheggio dell' usignuolo.

Poichè dunque l' idea non rimane in alcuna forma, ella si rivela meno in questa o quella immagine, che in un rapporto tra le forme, di somiglianza e di contrasto: ond' è che l' espressione naturale di questa maniera di poesia è la metafora e l' antitesi. La quale espressione non è solamente la forma generale del concetto, ma s' insinua ne' minimi accessorii e costituisce il *genere* di Victor Hugo sotto il suo lato più apparente e più accessibile alla critica volgare. Ci ha di quelli, i quali fanno di berretto a Victor Hugo e lo salutano poeta, ma sotto beneficio d' inventario; accettano la sua poesia,

ma rifiutano le sue metafore e le sue antitesi. Non sanno essi comprendere come i cadaveri possano sentir freddo, come il legno parli, come neroneggi la pietra. Gli è che il cadavere, il legno e la pietra non sono per Victor Hugo cose reali, ma semplici forme, variamente accozzate, dove egli suggella il pensiero: di modo che la loro realtà poetica è non in quell'inviluppo esteriore, che fa dell' una un cadavere e dell'altra una pietra, ma nell'anima o nel contenuto che il poeta vi ha messo. Per godere della poesia bisogna alzarsi dalla nuda realtà e ricordarsi che il regno delle Muse è il regno delle ombre, e che la realtà è data in balìa del poeta per disfarla e ricrearla in nuove combinazioni: ciascuna poesia è un nuovo *fiat*. Il lettore poetico sa bene che ciò che il poeta vi presenta non è il reale, ma il vero; e comprende perchè Goëthe fa parlare i fiori, e perchè Victor Hugo gitta al di dentro della pietra l'anima di Nerone. Ho inteso alcuni critici francesi, stringendosi nelle spalle, dire: Ecco qua, sempre lo stesso: ah quelle metafore! ah quelle antitesi! Vorrebbero il loro Victor Hugo: egli è sì grande, che non osano più di dirgli: vattene là; lo vorrebbero, ma a patto che divenisse un po' più giudizioso, che scrivesse con un po' più di buon gusto: insomma vorrebbero in quel cervello mettere un po' del loro cervello. La metafora e l'antitesi non sono già forme accidentali, che si possano togliere o mitigare, come si fa nella composizione di un collegiale. Qui sono, come in Shakespeare[1], la faccia del concetto. Il quale non risulta dall'individuo, ma dalla specie; non

[1] Con la debita differenza. La metafora e l'antitesi di Shakespeare non hanno la loro esistenza in un rapporto estrinseco, costruito *a priori* e talora arbitrario, com'è in Victor Hugo, ma vivono nel seno stesso delle cose. Sotto quasi la stessa apparenza è un'altra maniera di poesia.

dal proprio delle forme, ma dal simile, dalla loro fusione, presentandoci, come ultimo motto della poesia, l'unità o il contrasto della idea nell'indifferenza delle forme ora concordanti, ora cozzanti, Dio o il cieco fato, la verità o l'enigma, l'affermazione o la negazione, la metafora o l'antitesi. Si presenta per esempio innanzi a Victor Hugo la *marguerite*. Il poeta non si oblia nella contemplazione di questo fiore tanto gentile, l'astrologo degli amanti, ma trova subito un rapporto tra le fogliettine candide ond'è incoronato e i raggi del sole; e la margheritina esclama: *Et moi, j'ai des rayons aussi!*[1] Il sostanziale non è qui in nessuna delle due forme, come due individui distinti, ma nella somiglianza tra *la petite fleur et le grand astre,* ed il significato è nel titolo della poesia: *Unité!* Una volgare metafora, i raggi della margheritina, è qui alzata a significare l'armonia universale. In un'altra poesia[2] l'autore ci dipinge le ignobili risse ed infami tra un marito ed una moglie: *Silence, assassin! — Tais-toi, prostituée!* Indi soggiunge:

Un beau soleil couchant, empourprant le taudis,
Embrasait la fenêtre et le plafond, tandis
Que ce couple hideux, que rend deux fois infâme
La misère du coeur et la laideur de l'âme,
Etalait son ulcère et ses difformités
Sans honte, et sans pudeur montrait ses nudités.
Et leur vitre, où pendait, un vieux haillon de toile,
Etait, grâce au soleil une éclatante étoile,
Qui, dans ce même instant, vive et pure lueur,
Eblouissait au loin quelque passant rêveur!

Qui le antitesi sono accumulate negli accessorii, perchè il concetto stesso riposa su di un'antitesi, sul contrasto delle due forme. È la bella natura in antitesi con la perversità dell'uomo; onde pullulano varie forme

[1] Unité. *L. I.*
[2] Intérieur. *L. III.* — *Vedi pure la* Nichée sous le portait. *L. II.*

accessorie in contrasto: il vetro fatto una stella, ed un cencio di tela; nella stessa stanza il sole che imporpora, e l'uomo che bestemmia: al di dentro *le couple hideux*, al di fuori *le passant rêveur!*

Tali sono i lineamenti generali di questa maniera di poesia. Ella ha per fine una idea che si sviluppa dalle forme e si apprende in ultimo nella sua generalità. La forma si perde nelle forme e le forme si perdono nella idea. È la forma ridotta a leggiero vapore che ti vanisce nelle mani. Ma vanisce in mezzo alla pompa ed al lusso: il poeta profonde intorno alla sua tomba i più delicati fiori.

Eppure gli è un bel dire: le forme muoiono; la poesia è morta; il corpo è ombra; lo spirito solo è; lo spirito dissolve la forma; la scienza uccide la poesia. Ci è qualche cosa al di dentro di noi, che resiste a queste teorie, che dice: No; la poesia è eterna come eterna è la fede, la scienza, la libertà, Dio. Uccidete dunque prima il cuore e la fantasia. La poesia voi me la scacciate dalla chiesa ed ella brilla nella patria, e se fugge dalla patria, ripara nella famiglia, trova un asilo ne' campi. E se in bocca al poeta francese si evapora, in bocca al poeta polacco o magiaro si rincarna. Ma che dico io in bocca al poeta francese? Vedete qui. Quest'uomo, perpetuo mago, innanzi a cui un mostro si trasforma in angelo,[1] che vede *dans la sérénité formidable des morts* il riso dell'anima e la gioia terribile del corpo, *l'ineffable chant de l'âme et de la bête à la fin se lâchant,*[2] che cosa è quest'uomo innanzi al cadavere della figlia? Ditegli dunque: la forma è accidente; il corpo è ombra; la sua anima rimane attaccata a quell'accidente, la sua vita rimane legata a quell'ombra; il suo cuore protesta

[1] Ce que c'est que la mort. L. VI.
[2] Cadaver. L. VI.

contro la sua teoria. Con una di quelle contraddizioni, con le quali il genio si salva dalle dottrine ostili e dalla sua propria dottrina, quando Victor Hugo esce dal fantasticare, quando ha innanzi qualche cosa di reale che lo commuove, vi si obblia lui e la sua idea, e non ha più innanzi a sè che quella forma, quel sorriso, quello sguardo, quei gesti. La forma allora ripiglia i suoi diritti, e la poesia ride nella sua anima col riso schietto e ingenuo della prima età. Allora anch'egli popola il mondo poetico delle sue creature; e vediamo spuntare sull'orizzonte bellissime fanciulle, non dimenticabili mai, Rosa, Lisa, Chiara, astro solitario del libro VI. Mettete innanzi a Victor Hugo una situazione drammatica, un'azione, una persona in certe condizioni determinate, e l'idea rimprigionasi nelle forme, le forme si obliano nella forma: qua dentro si raccoglie tutto il mondo. Questa forma non ha più bisogno di collegarsi con altre, basta a sè stessa; con amorosa intuizione il poeta la conduce alla ultima finitezza, nè sa da lei svolger lo sguardo. Dove sono più le metafore? dove le antitesi? o i concetti? o le amplificazioni? o le nebbie luccicanti, ma nebbie? Victor Hugo si pone di un salto accanto ai sommi poeti. Dategli l'universo, ed egli fluttua nel vago; dategli un piccolo mondo e ben terminato, ed il vaporoso e fantastico poeta ha la mano ferma e precisa di uno scultore greco. Quanta verità, quanta grazia in quei fanciulli che gli fanno cerchio, e pendono dal suo labbro! com'egli conosce bene i fanciulli![1] È una delle più perfette poesie, ch'io abbia mai studiate, perfette di semplicità, di candore, di verità. Dimandatemi qual'è l'idea di questa poesia. Non la so, nè Victor Hugo la sa. È la natura colta in uno dei suoi atti; è la verità fatta

[1] Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin. *L. IV.*

carne e sangue; profondatasi ed obliatasi nella forma. Di tal genere sono *Lise, Le Maître d'études, Une vieille chanson du jeune temps, Le poëme éploré se lamente*, e sopratutto *Le Revenant*, per novità di concetto, per finitezza e delicatezza di forme, per freschezza di vita, destinata a fare il giro del mondo ed a svegliar palpiti, dovunque ci è una famiglia. Non parlo delle poesie intorno alla figlia, nelle quali è tanto affetto in tanta semplicità: il padre ha lì ispirato il poeta. Abbandonarsi alle più care rimembranze, rifarsela viva innanzi, e conchiudere:

Toutes ces choses se son passés
Comme l'ombre et comme le vent! [1]

E conchiudere:

Et dire qu'elle est morte! hélas! que Dieu m'assiste!
Je n'étais jamais gai quand je la sentais triste!
J'étais morne au milieu du bal le plus joyeux
Si j'avais, en partant, vu quelqu'ombre en ses yeux!

Quanta sobrietà in questo dolore si vero! Ma fate che il poeta abbia ad esprimere il suo dolore per la morte delle umane cose, e ritorna a galla la prima maniera:

Hélas! tout et sépulcre. On en sort, on y tombe;
La nuit est la muraille immense de la tombe.
Les astres dont luit la clarté,
Orion, Syrius, Mars, Jupiter, Mercure,
Sont les cailloux qu'on voit dans ta tranchée obscure,
O sombre fosse Eternité! [2]

Innanzi alla figlia morta non fantastica egli già; non dice che la notte è la muraglia della tomba, gli astri le pietre e l'eternità la fossa. Là egli vede e sente; qui fantastica e medita; là svolge l'occhio da tutte le cose per

[1] Quand nous habitions tous ensemble. *L. VI.*
[2] Hélas tout est sépulcre. *L. VI.*

concentrarlo in una sola; qui la fantasia si smarrisce nella universalità delle cose; il primo *hélas!* è una lagrima, il secondo è un vapore che va a perdersi fra le nubi.

Queste due maniere di poesia rispondono talmente alle due corde della sua anima, che spesso le incontri amicate in una sola poesia: e citerò ad esempio l'ultima: *A celle qui est restée en France*. Quando egli abbraccia il mondo, puoi metterti l'occhialino e discernere le macchie; quando si affissa e si oblia in alcuna cosa, inchinati, o critico, e voi piegate le ginocchia, o popoli: avete innanzi il primo poeta vivente.—I poeti della vecchia generazione dormono: quelli della nuova sono ancora la legione della speranza.

L'ARMANDO.

— Cosa hai voluto fare, Giovanni Prati, col tuo *Armando?* —

La curiosità è desta, e molte sono le scommesse. Chi dice: — Non ci raccapezzo nulla; — e gitta via il libro per disperato. Chi sorridendo di compassione, risponde: —Non vedi! è una seconda edizione del *Faust* o del *Manfredi*. — Bah! — prorompe un terzo: — è *un pensier del suo capo;* è tutta farina del signor Prati. —

— Questo libro è un enigma, una sciarada, sentenzia un critico. — Ciò che non si capisce non è una creazione, è un aborto, simile a quel tale *Disonor del Golgota* di Alessandro Manzoni. —

E il critico condanna il libro *a priori.*

— Cosa dunque hai voluto fare, Giovanni Prati, col tuo *Armando?* — gridano non i critici per mestiere, ma

gli ammiratori, gli amici, i devoti, tutt' i lettori di buona fede, tutti quelli che vorrebbero pure applaudire, se entrasse lor bene in capo cosa sia questo *Armando.*

Ma il Prati ve l'ha detto, signori. Ve l'ha spiegato nella prefazione con una chiarezza che fa torto alla vostra intelligenza. E poetando quante volte si dimentica di Armando, e pensa a voi, cortesi lettori, e vi spiega e vi torna a spiegare cosa egli ha voluto fare!

Il Poeta potrebbe rispondervi: *Ho notato una malattia morale, e scrissi un libro.*

E se quest'epigrafe vi pare essa stessa un enigma, il Poeta si prende il fastidio di aggiungere questo commento:

« Per una moltiplicità di cagioni, inerenti all'indole umana ed esistenti nel mondo esterno, parecchie nature, anche forti, a certi tempi e in mezzo a certe condizioni di società, cascano in ozii, in tedii, in sogni, che hanno quasi il carattere di morbi: a' quali se va accoppiato o il ricordo di qualche fiero disinganno patito, o la tendenza della mente alla negazione, o l'abito della fantasia alle tetraggini, questi mali possono avere esiti dolorosi, e qualche volta orrende catastrofi.

« A questi morbi dell'intelletto e dell'anima son preparati i naturali rimedii nelle varie operosità e necessità della vita comune; ma altri e più potenti risiedono nell'ordine della religione e in quello della scienza. Per il più piccolo poi e il più delicato numero di quest'infermi, i farmachi dotati di maggior virtù sono riposti nella grandezza dell'amore e nella gloria dell'arte.

« Se pur ciò medesimo basti contro le maligne insidie del Caso; il qual non par del tutto straniero agli andamenti e talvolta alle conclusioni della nostra vita. »

E dopo questo comento si può mai aver l'impudenza di domandare a Giovanni Prati: — Cosa hai voluto fare?

— Teste dure! — risponderebbe: — ho voluto descrivere una malattia.—

Chi è Armando? È un malato.

E cosa è questo libro? È il poema di un malato.

Eppure un concetto così semplice, così chiaro non può entrare in capo a nessuno, e tutti a domandare: — Cosa hai voluto fare, Giovanni Prati?

E il buon Prati a rispondere:

Ti narro un tristo sognator; ti narro
Il suo tetro fastidio; e se talvolta
Cosa mormora in lui che ti somigli,
Non mi chieder di più. Viemmi compagno
Per l'aspra landa, e mai non dimandarmi
Se sia tutta di spine, o se alcun segno
Troveremo di fior. Novo è il mio calle;
Prega per me che ne veggiam l'approdo
Con qualche gaudio della trista Musa.
   Non è Fausto o Manfredo il mio poema,
Insigni forme, che imitar non giova,
È un pensier del mio capo...

Il Poeta vi chiude la bocca, lettori. Cessate d'interrogarlo e seguitelo.

E anch'io vo' far lo stesso.

Seguiamo il poeta nel novo calle.

E dove ci sentiamo rapiti, ammaliati, tiriamo innanzi, leggiamo avidamente: dove ci sentiamo come arenati e raffreddati, sorge quella ostinata interrogazione:— Ma che diamine hai voluto fare?—finchè giunti all'ultimo affannati, fra cielo e terra, e col capo intrigatissimo, lasciamo il libro gridando:— Ma che diavolo ha voluto fare Giovanni Prati! —

Se ci fosse tempo, il lettore prenderebbe a leggere il libro una seconda volta, e lo stesso mistero in cui s'avvolge il concetto sarebbe pungolo, terrebbe viva la curiosità. Si sono scritti tanti volumi per afferrare il pensiero di Dante o di Goëthe!

Ma i lettori sono oggi distratti in molte faccende, e pensano tutti a far l' Italia di un modo o di un altro, ed anche un poco a far danari: e chi vuoi che oggi legga più un libro, o quando per singolare amore al Prati lo abbia letto, si dia la briga di tornare a leggerlo?

Beati i tempi, quando, non essendo ancora fatta l' Italia, il maggior pensiero degl' Italiani era disputare intorno ad un libro di filosofia o di poesia! Tempi sentimentali, maravigliosamente disposti a comprendere Faust, Manfredi, Amleto, Leopardi! Quel mondo poetico era il nostro; quei sospiri, quei dubbi strazianti, quel grand' enigma del mondo, materia di filosofi e di poeti, quel negare e maledire la vita con tanto desiderio e affetto delle vita, rispondeva a tutto ciò che di più intimo e contraddittorio si agitava nella nostra mente.

Ma quel mondo poetico non esiste più: cadde flagellato a sangue dall' ironia di Heine; cadde quando quella trista generazione di esuli che cercavano una patria, si sentì soddisfatta, anzi oltrepassata nelle sue speranze.

Nuove condizioni, nuove passioni, nuovi sentimenti, e per dirla con Prati, novo calle.

Ne' più tristi giorni dell' esilio m' incontravo spesso con un compagno di sentimento e di sventura a parlar di Giacomo Leopardi. Era il nostro poeta di tutt' i giorni, ed il mio amicò me ne ragionava con un' ammirazione appassionata e melanconica.

Lo rividi alcuni anni fa. Quell' aria sentimentale era scomparsa dalla sua faccia rubiconda e animata. Gli andai incontro come ad amico lungamente atteso, e — Leopardi! gli dissi, come per trovare una parola che fosse il segno visibile della nostra antica e dolce comunanza. Mi fece un riso sardonico che mi spaventò.— Leopardi! —disse: con questa parola mi richiami tante

illusioni di menti inferme; giacchè, mio caro, a dirla qui fra di noi, tutti e due eravamo un po' malati come il Leopardi. Ora io mi son fatto seguace della filosofia positiva, e gitto via l' ozioso fantasticare, e sento una grande compassione per quel cervello malato.

— Ah! briccone! — gli diss' io: — tu mi hai ucciso Leopardi! —

La prosa non ha che a gittare un po' di soffio per spegnere ogni fiamma di poesia: essa non ha che a dirle: — Tu sei una malattia! —

E quando un mondo poetico è sul finire, esso muore sotto la reazione del buon senso, muore trafitto da queste parole: — Addio, mondo fantastico, immaginario, chimerico, parto di cervelli oziosi e malati!

Quando i tempi nuovi compariscono in lontano orizzonte, la prima forma che li prenunzia, è l'ironia. E che cosa è l'ironia? È il sentimento della realtà, del tempo nuovo, che si mette di rimpetto quel mondo già tanto venerato, e ride. Quel riso significa: — Ciò che noi credevamo cosa seria era una malattia dello spirito. —

Orlando diviene Don Chisciotte!

E quando Don Chisciotte entra in iscena, tutto un mondo se ne va in frantumi.

Un mondo se ne va, e ne comincia un altro. Comincia il Rinascimento.

Sul limite confuso tra il Medio-evo e il Rinascimento apparisce Amleto.

Passa inosservato e incompreso.

Shakespeare stesso è stimato un barbaro.

Il Rinascimento è una reazione pagana mescolata più o meno di cattolicismo, contemplazione serena, plastica della vita, e che dopo i suoi giorni di gloria e di grandezza andò a finire come il mondo pagano, in un pretto realismo.

Morì sotto il riso di Voltaire.

In Voltaire ci erano due uomini: l'uomo di lettere e l' uomo di spirito. L' uomo di lettere era classico, disprezzava Shakespeare, scriveva tragedie, scriveva l'*Enriade.* L'uomo di spirito uccise il letterato, e con le sue tragedie e con la sua *Enriade* seppellì tutto il vecchio mondo, e prenunziò nuovi tempi.

La parola dei nuovi tempi la pronunzio **Didérot**: fu l' *ideale.*

Era lo spirito che riprendeva il suo posto; era il Medio-evo che si vendicava.

E sorse un mondo filosofico-poetico, una vasta sintesi che abbracciando e spiegando tutto il passato, lo rifaceva, lo ricreava, gli dava nuovo senso.

Questo mondo della filosofia, in difetto di una mitologia propria, fece sue tutte le mitologie, mescolò tutte le forme. Era l'ideale e lo spirito che si sprigionava dal limite di questa o quella forma, e di tutte facea una semplice sua manifestazione.

In questo idealismo panteistico vedemmo prima ricomparire le streghe e tutt'i neri e torbidi fantasmi del Medio-evo, e poi le prische Deità e forme pagane tolte dal loro antico piedistallo furono tirate ad altri fini e a un altro contenuto.

Il *Fausto* è l'espressione più vasta di questa dissoluzione e indifferenza delle forme, di questo mondo dello spirito che suggella di sè tutto il passato, e togliendo a quelle creazioni una personalità già esausta e petrificata, ne fa la sua veste e la sua luce, appropriandosi con la stessa indifferenza Elena e Mefistofele.

Questo mondo novo non è uscito dall' immaginazione dell'umanità con forme e limiti propri. Esso è il mondo del puro pensiero, che calando in questa o quella forma vi rimane inviolato ed estraneo. Le forme di cui si serve

con perfetta indifferenza non sono nate e compenetrate con esso, non sono veri corpi animati; sono ombre di corpi già viventi, melanconiche reminiscenze di un tempo che fu, rimaste fantasmi liberi a nuove combinazioni e nuove concezioni. Perduta la loro corporalità, non sono più vere creature, sono simboli e allegorie.

Ma appunto perchè in questo mondo uscito da speculazioni metafisiche disposate a reminiscenze religiose il pensiero rimane puro ideale in tutte le forme, non ci è niuna forma ultima in cui si possa adagiare; passa dall'una all'altra senza mai trovare in nessuna sè stesso e dimenticarvisi, e in nessuna si posa e in nessuna si appaga.

E poichè la poesia è nella forma, e lo spirito nella forma non ritrova sè stesso, la convivenza dello spirito e della forma è una tragedia.

Questo mondo metafisico, come poesia, è una negazione, è la tragedia dello spirito. Solo nell'altro mondo, al di là delle forme diviene una Commedia divina: nella vita terrestre ciò che si chiama Realtà, è una illusione; l'Umanità è un perpetuo divenire di sogni e di visioni.

È naturale che innanzi a questa tragedia umana, dove tutto passa, e niente è di positivo e di sostanziale, il cuore si schianti e mandi sangue. Perciò il lato più interessante di questo mondo fenomenico è affatto negativo; e la sua Musa è la tristezza in tutte le sue gradazioni, da ciò che ha di più sublime il terrore a ciò che ha di più tenero la malinconia.

Il concetto di questo mondo è Amleto, il pensiero che in luogo di calare nella vita ed obliarvisi, ritorna di continuo sopra sè stesso. Il protagonista è Fausto che erra inappagato di forma in forma, e non trova Margherita, cioè sè stesso, se non di là delle forme, nel mondo del puro spirito. Episodii lirici sono le fantasie malinconiche di Schiller, Victor-Hugo e Lamartine. La

catastrofe, cioè a dire la rivelazione tragica di questo mondo, ve la dà Manfredo e Consalvo. Scoppia da ultimo il riso micidiale di Heine, e questo mondo va in frantumi.

Ecco tutto un mondo che malgrado centinaia di volumi critici, soprattutto in Germania, aspetta ancora il suo critico. Ben lieto se queste poche righe valgano a indurre a meditarvi su qualcuno che abbia di me più mente e più ozio.

È un mondo già chiuso in sè stesso, divenuto già storia, Rappresentazione immortale di una società scissa, con tanta superbia ne' concetti, con così sterminata confidenza ne' suoi ideali, e così dolorosamente conscia di *non potere* mutar quella plumbea realtà che le pesava addosso.

Perciò idoli de' giovani sono stati a quel tempo Schiller, Byron, Victor-Hugo, Lamartine, Leopardi. Ciascuno trovava là dentro parte di sè.

E questi giovani eravamo noi che avevamo le aspirazioni sì grandi e le speranze sì piccole: contrasto che dava alla società un' aria sentimentale. La stessa donna si trasformò. E la bellezza non fu più il sano e il naturale, ma il pallido e il delicato.

Oggi sono avvenuti grandi fatti. Il 48, il 59, il 60 e il 66, sono epoche memorabili. Una parte di quelle aspirazioni sono state contentate in ciò che avevano di più urgente e di meno atteso. I sogni più audaci parte sono già realizzati, parte non sembrano più così lontani dalla speranza. Le razze si ricordano, riafferrano la loro storia, e prendono posto adeguato alle loro tradizioni e alle loro ambizioni. Un moto energico, appassionato incalza le popolazioni e scote perfino il sonnolento Oriente. Non si sogna e non si medita, si opera: il mondo è uscito dalle mani de' filosofi e de' poeti, e appartiene agli uomini di Stato e a' guerrieri.

Qual significato può oggi avere più quel mondo

contemplativo e negativo? Certo, quest'azione è figlia di quella contemplazione; ma la vita è il contrario di Saturno che uccide i figli; la vita è la figlia che rinnega e uccide la madre, è Giove che detronizza Saturno.

Giove è venuto, e già Fausto è invecchiato di più secoli, e Byron e Leopardi e Lamartine sono innanzi alla nuova generazione sacri come Omero e Dante, ma non sono sangue del suo sangue e vita della sua vita.

Altro tempo, altro indirizzo.

Sento mormorare intorno a me con aria di spavento: — La nuova generazione è materialista. — E di che vi maravigliate o vi spaventate? Il materialismo è uscito trionfante dal seno stesso del mondo egheliano ridotto in frammenti. E che cosa è il materialismo, non il materialismo abbietto e volgare, ma nel suo senso più elevato? È il mondo che si riconcilia con la vita, e ne prende possesso e pone ivi i suoi ideali, e gittandovisi entro partecipa le sue gioie e le sue amarezze, fatto di contemplatore scettico e inquieto, sereno attore e soldato. Fausto non domanda più: — Cosa è la vita? — ma l'ama, la gode. Consalvo non dice più:

Due cose belle ha il mondo: Amore e Morte;

ma dice: — Una cosa bella ha il mondo: l'amore; e non timido amante, in luogo di gemere e sospirare, conquista e possiede Elvira. Questa riabilitazione della materia, vale a dire del lavoro e dell'azione, questo inno alla Salute, alla Forza, alla Gioventù, questa serietà della vita terrestre, sì che in luogo di fantasticare su di essa, l'uomo lavori ad assimilarsi la Natura e farla sua, questo risensarsi delle stirpi, che, racquistata coscienza di sè, piene di ambizione e di avvenire, si preparano ad adempiere seriamente la loro missione su questa terra con giovanile baldanza, questo è la Musa nuova, che

sperde da sè quel mondo fosco e vaporoso di spettri, di visioni, di simboli e di contemplazioni.

Quel mondo non è più; o piuttosto, come niente muore e tutto si trasforma, esso è questo medesimo mondo, il quale ha perduto il suo lato negativo e ritrovato i suoi ideali.

Quel mondo non è più: quel ciclo è già percorso, e l'uscio è chiuso di questa terra d'immortali ombre.

Ma c'è qualcuno de' viventi che picchia e vuole entrarvi.

Chi picchia? È Giovanni Prati.

Ed entra, e tocco il core da profonda commiserazione, dice:

— Voi eravate tutti illustri malati: il vostro nome è Armando. E poichè vi ho compresi, vi ho guariti. Io ho narrata la malattia e i rimedii. *Ho notato una malattia morale, e scrissi un libro.*[1] —

Orlando è divenuto Don Chisciotte!

Consalvo è divenuto Armando!

Don Chisciotte, impressionata la fantasia del mondo cavalleresco, ci vive entro, e il contrasto tra quel mondo della sua fantasia messo in maggiore evidenza dal suo contrapposto, Sancio Panza, e la vita reale in cui pur si move e opera, si risolve in un'allegra ironia.

Il concetto è semplice, chiarissimo, popolare, e di effetto irresistibile.

Armando al primo disinganno, abbandonato da Clara, si sente trafitto mortalmente il cuore, e guaste tutte le sue idee intorno all'esistenza. Cade in una perfetta atonia, la quale al contatto della vita reale si risolve a poco a poco in un fantasticare ozioso e micidiale su i misteri della vita, con tale esaltamento che il senso del reale gli

[1] Epigrafe dell'*Armando.*

sfugge, e tratta le ombre come cosa salda, e la vita come ombra. Viene il punto del risorgimento e della guarigione, ma quel punto è contemporaneo con la morte. Guarisce e muore.

Niente d'ironico v'è in questo concetto. È una rappresentazione diretta e seria del mondo, *come* si presenta ad Armando. È il mondo dal punto di vista di un malato, e perciò condannato e annullato.

Superfluo è celebrare la magnificenza di questo concetto. Prati può dir con giusto orgoglio: *È un pensier del mio capo.*

Si apre la scena. È una tempesta. Armando ripara nell'abituro di un pastore, che lacrima sopra due suoi fanciulli, sorpresi e uccisi dalla bufera.

Armando stette
A udir quei gridi; e non gli uscia che questo
Suon dalle labbra:
« Inutile ogni cosa!
« Gran fallacia e non altro. »

È la malattia nel suo stadio prosaico, qualche cosa di simile alla morte: anima estinta, dice il Poeta, e se non estinta, certamente stupida.

Che cosa è la Toscana innanzi a questo malato? Che cosa lo ferma e lo impressiona? Una zingana, a cui chiede la ventura.

Palestro, Montebello, Superga non gli dicono nulla. Quei luoghi pieni di tante memorie non gli offrono che un invalido di Sant'Elena, rimbambito e cantatore del tempo andato.

Nelle Calabrie è un lupo che lo fiuta e lo lascia vivo. Più in là è ser Calluga, vecchio patriota abruzzese, a cui Plutarco guastò il capo, uscito dalle carceri matto. Poi incontri un becchino, che fa epigrammi scavando una fossa, e pochi passi oltre, una taverna e scene di ubriachi.

Che cosa offre la Sicilia a questo malato? Un assassino rifuggito ne' boschi.

Che cosa Napoli con le sue cento meraviglie? Una conchiglia su cui il malato almanacca.

Questo mondo di ser Calluga e di Pachita, questo mondo d' invalidi, di becchini, di ubriachi, di matti, di zingane, di lupi e di conchiglie, questo mondo del delitto e del dolore, parto osceno, che rende immagine del decadimento e della dissoluzione, è l'eco, il di fuori della sconvolta immaginazione del malato, è il mondo della negazione e del mistero, materia di tanto sublimi ispirazioni, e condotto qui fino ad un limite che condanna sè stesso, e si rivela falso.

L'uomo di questo mondo, che erra di luogo in luogo, stupido a tutt'i miracoli della vita e della bellezza, sente una singolare predilezione pe' cimiteri, pe' ritrovi plebei, per le taverne, per le foreste, per le rupi, per il selvaggio e il primitivo, e prova un'amara voluttà a trovarvi e straziarvi sè stesso, a cercarvi una dimostrazione palpabile di quel concetto dell'universo che gli frulla pel capo, si che ciascuna vista aguzza la sua malattia, e insieme la raddolcisce, cavandolo da quella quietudine stanca ed inerte che è morte, e aprendo il varco alla lacrima, al lamento, al fantasticare, al sognare. L'anima è sempre ammalata, ma ora è almeno attiva, le sue facoltà sono in esercizio, e può essere eloquente, può narrare sè stessa.

Qual è dunque questa malattia morale? È il concetto stesso che è l'anima di Manfredo, di Amleto, di Fausto, di Leopardi: è l'uomo che si pone come lo Spirito, l'Infinito, e cerca e non trova sè stesso nel reale, e rimane *desiderio senza potere*, enigma straziante di rincontro al quale si consuma e si frange.

Non è la tale o tale malattia morale: è la malattia

morale in sè stessa, la malattia dello spirito; era la tragedia, ora è la malattia.

La prima volta che si rivela chiaramente il male, è dopo l'incontro di Armando con la Zingana. Ivi ha commesso direttamente il peccato, che è la sostanza della sua malattia; ha voluto strappare il suo segreto all'avvenire, e i suoi misteri al sepolcro. Ivi si sente desiderio infinito e impotenza assoluta.

Il suo male giunge all'ultimo stato di acutezza a Roma, sede dell'arte. Innanzi a quella città, suscitatrice di tante memorie di una vita sana e poderosa, esclama:

O inutile mia vita!

E avoltoio feroce contro sè stesso, la nega, la maledice, corre al suicidio; il male giunto alla sua ultima punta si risolve; una vena di tenerezza, e la prima lacrima prenunzia la crisi.

« T'allontana da me, fatua farfalla,
Ch' io già non sono un fior per impregnarti
L'ali di dolce ambrosia; e non un raggio
Di foco in ver, per consumarle, io sono.
T'allontana da me, vaga sembianza
De' miei giovani dì: polve dipinta,
Vile e fugace. »
E si tergea dal viso
Alcuna stilla di sudor, se pianto
Forse non era.

La malattia di Armando è pervertimento di ragione, non di cuore. È in lui rimasto illeso un fondo di bontà che lo salva e lo guarisce. Natalina, da lui beneficata, prega per lui. E la preghiera è esaudita. Armando a Roma ritrova infine sè stesso, ritrova l'Arte, ritrova Arbella, figlia dell'Arte. L'incanto è sciolto; la malattia è guarita, Armando ama Arbella.

Qui finisce la parte lirica della sua vita; comincia il dramma. Armando non è più solo; ha trovato un fuori di sè in cui si riconosce e si acquieta; era artista, riafferra l'arte; raggiunge la sua prima esistenza, quando non era ancora macchiata dal nome di Clara, e sente in sè rinascere la forza di amare, e si riconcilia con la vita. Cessa la sua esistenza a solo; oggi esiste a due, ci è lui e Arbella, ora armonia, ora dissonanza: ci è il dramma con tutte le gradazioni della vita reale; in mezzo alla poesia spunta la prosa.

Armando rivive; il mistero della vita è sciolto; il segreto della vita è Amore; l'ideale che andava cercando è trovato, è Arbella; Arbella è l'Infinito.

Ma in questa vita nova non è spento il germe del male che vi si sviluppa immediatamente, si sviluppa nel seno stesso dell'amore. È Arbella che riapre la piaga:

« Ricordiam, ricordiam. Senza rimorsi
È un divino splendor dell'intelletto
La ricordanza. »
Il cupo Armando tacque.

Armando cerca in Arbella l'oblio. Arbella risponde:— Ricordiamo!—L'incanto è rotto: ricomincia la malattia.

Perchè Armando ritorna malato? perchè ha preso per Ideale vero e assoluto, per oblio infinito Arbella, una delle sue tante forme, o figure, come susurra lo Spirito dell'amore:

« Beltà della Natura,
Fuggevoli in un dì,
Non siete che figura
Di un Dio che non è qui.
E in te pur anco, Arbella,
Quel grande Iddio non è:
Sol, come in onda stella,
Splende riflesso in te. »

Armando, desiderio infinito, non sente più sè stesso in Arbella, che si rivela creatura, sottoposta al tempo e alla ricordanza, fuori dell'obblio.

E che cosa è la Ricordanza!

La ricordanza è Clara, la traditrice, che gli balena nella stessa immagine di Arbella e si confonde con quella; è il suo contrario (Mastragabito) che insidia Arbella e la scopre mortale; l'armonia e l'obblio è svanito; non hai più l'amore, non hai Armando e Arbella; in Armando comparisce Mastragabito, il Male, e in Arbella si rivela Clara, la Morte.

La ricordanza è l'enigma che risorge, è la malattia che ricomincia con fenomeni più acuti e più pronunziati. Arbella è sana, perchè si sente mortale; Armando è malato, perchè si sente desiderio infinito e impotenza infinita, e non può comprendere questa contraddizione, non può sciogliere l'enigma: si sente *naufrago in un mar senza fine:*

« . . . . Venire al mondo
Con superbe nature, e non poterlo
Dominar come numi.»

Ricomincia le sue corse, seguito dalla pietosa Arbella; e spesso si mette la mano sul core e grida: — Dimentichiamo! — Scorre i volumi della sapienza, e medita e scrive; ma una voce gli suona: — Ricordare! Ricordare! — e di nuovo la mano sul cuore. La malattia acquista carattere visibile: *i suoi occhi, nella concitazione, pigliano strani splendori, poi si annebbiano, gli cascano inerti le braccia, e resta muto... il passo interrotto, gli occhi immobili e freddi come di vetro, e i sospiri tardi e lunghi.*[1] Allora, come in un sogno magnetico, la sua

[1] *Armando*, pag. 361.

vista si fa più lucida, e vede; vede il passato, vede i suoi pensieri divenuti creature. «La mia mente è lucida come il cristallo dell'Olimpo; quante immagini alate mi girano intorno! quante melodie, vecchie e nuove, mi risonano negli orecchi della memoria!» E sono le immagini del passato e i suoi dubbi, i suoi concetti, le sue fantasmagorie, l'eterna ricordanza, Mastragabito e Clara e la Madredea, e le forme più strane del cervello, là, organizzate, viventi, mondo di malato! Queste forme hanno un aspetto così simile al vero, che riscosso confonde visione e realtà, apparenze e sostanze, con pochi lucidi intervalli ne'quali acquista coscienza chiarissima della sua malattia. Udiamo:

«Ah! se un altro io nascea, coll'intelletto
Parco e sereno, colle ingenue fedi,
Tra le belle armonie della Natura
E al soave baglior d'una speranza,
Che vien dal Cielo, e al Ciel, come si narra,
Torna indefessa, questo amor d'Arbella
Unico, forte, solitario, immenso
Dentro l'anima mia si leverebbe,
Come il sol nelle sfere. E a me tutt' altro
Saria parso quest' orbe e Chi lo fece,
E cui fatto egli fu. Ma poi ch'io nacqui
Tal come io sono, vaneggiar che giova
Dietro ciò ch' io non sono? o luminosa
Libertà del voler! Come la penna
De' filosofi è pronta a celebrarti,
Sovra una carta, che poi stride oscura
Più dell' inchiostro e più dell'aura è lieve!»

Finisce con lo scherno, testimonio della malattia.

La quale giunge al suo ultimo stadio, sino all'allucinazione, scambiando persone reali con i fantasmi delle sue visioni, una giovinetta scozzese con Pachita, o un erbajuolo con Don Porzio, il filosofuncolo.

Ma giunta qui la malattia si risolve. La preghiera di Natalina lo sanò una prima volta. Ora lo sana la preghiera di un carbonaio e della sua famiglia, i suoi beneficati. Mastragabito, il Male, è vinto.

Clara anch'essa è vinta, il dualismo scompare; Arbella è sua, interamente sua; Armando intuona il primo ed ultimo canto del Risorgimento.

« Più non temer. Nel Dio,
Presente alla tua fede,
Giurerò fede anch' io.
E il breve nido e l' aria
Della terrena sede,
Colomba solitaria,
Dividerai con me.
. . . .
Serba per te, o Signore,
La gloria e la possanza:
A noi consenti amore
Lieto, profondo e pieno,
O nell' oscura stanza,
Della gran madre in seno
Lascici riposar. »

Armando riconosce sopra di sè il Signore, e l'invoca, la prima volta l' invoca; abbandona la gloria e la possanza, l'eterno *Volere e Non potere,* interno suo avoltoio.

Ma l' Amore *lieto, profondo e pieno,* è anch' esso l'Infinito, anzi esso solo è l' Infinito; Arbella che ama è la sua colomba in questo *breve nido* che si chiama la terra. Ma domani!

Armando non si obblia in Arbella, ma l'oltrepassa; il suo desiderio infinito non può essere appagato che in seno all' Infinito; e mentre è così presso a possedere l' amata, domanda in sogno: — Quale sarà il mio domani? — come già domandava a Pachita.

Così la sua guarigione è contemporanea con la morte; Arbella e il Domani si confondono; ed egli morendo profferisce le parole che annunziano la sua guarigione:

— Signore! Signore! accogliete con voi l'anima mia... e fatela degna di rivedere Arbella.

— Che nozze terribili! — esclama il volgo.

No: questo è il giorno dell'amore.

Armando non potea possedere Arbella che in cielo, dove il desiderio infinito è godimento infinito.

Tale è il malato, e tale è il mondo della sua malattia. A sua contraddizione, ad antagonismo ci sta il mondo della salute, il mondo della fede ingenua, della vita operosa. Accanto ad Armando agitato dal pensiero, e alla spoglia fluttuante di ser Calluga i pescatori remigano, cantando la felicità e l'amore, i pastori intuonano i loro inni campestri, e il mondo maculato dall'umor nero dell'infermo spunta nella sua magnificenza come Natura e come storia sotto i vivi colori dell'immaginazione del Poeta; il quale conscio del malore, e presago de' rimedii, è come il Coro, sentimento e moralità della favola.

Il contrasto che a volta a volta e in varie forme si rivela dapprima, prende in ultimo una forma fissa, e converte la favola in un vero dramma. Il contrasto è Mastro Pagolo e Arbella; il primo la sana ragione, il buon senso; la seconda schietto amore e fede, immagine così serena e pura, quanto l'altra è turbata.

La favola, finchè rimane in regioni umane, è una lirica che si traforma in dramma. Ma partecipandovi le essenze e le forme celesti, prende proporzioni epiche, diviene non la storia particolare di Armando, ma la storia dell'universo, ed arieggia alle colossali proporzioni della *Divina Commedia* e del *Fausto*.

Smisurata ambizione e confidenza di poeta! che avendo dinanzi un concetto a cui è appena bastevole una vita d'uomo, ha creduto poterlo incarnare e colorire in pochi anni d'interrotto e distratto lavoro!

Le forme soprannaturali evocate dal poeta appartengono a tutte le mitologie, e sono apparizioni dello spirito infermo, che pure mantengono un lato obiettivo, rappresentando il Bene ed il Male, la Salute e la Malattia, la Natura e lo Spirito, quell' antagonismo insoluto che è l'enigma del mondo e la malattia d'Armando.

Ma in materia d'arte il concetto è nulla: la forma è tutto.

E la forma è falsa.

Il vizio della forma è in questo che il poeta, volendo abbattere questo mondo di Goëthe, di Byron, di Leopardi, divenuto il mondo della malattia, in luogo di prendere le sue ispirazioni e le sue forme nelle fresche aure di una realtà sana e robusta, creare la Poesia nuova, dove il malato rimanesse estraneo e perpetuamente contraddetto, ha preso ad imprestito le sue forme da quello stesso mondo contro il quale impreca.

Quel mondo è qui riprodotto non nella sua grandezza derivata dalla sua originalità e sincerità, ma in ciò che ha di più difettoso.

Il proprio di quel mondo è la possanza di fantasia, per la quale ciò che ci è di più etereo e impalpabile, acquista carne e polpa, e simula tutta l'apparenza della vita reale. E perciò è Arte.

Amleto, Fausto, Mefistofele, Margherita, Manfredo, Consalvo sono non pensieri figurati, ma creature proprie e vere: sotto al discorso e al sentimento c'è sempre la rappresentazione, il mondo côlto nell' atto della vita.

Non è il pescatore che canta meccanicamente canti

d' amore, ma è amore rappresentato; non ci è l' Invalido, reminiscenza di Waterloo, ma ci è Waterloo.

Certo, nel *Fausto* abbiamo allegorie accanto a vive e vere rappresentazioni; ma sono la parte meno lodevole del poema, e se lì hanno un certo valore per la novità e la freschezza de' concetti e delle forme, qui perdono anche ogni importanza, divenuti quei concetti e quelle forme luoghi comuni.

Il Prati ha tenuto un processo, che mi par proprio la negazione dell' arte. In luogo di dare a' suoi fantasmi tutta l' apparenza della realtà, si studia di togliere ogni illusione a' lettori, quasi volesse gridar ben alto: — Guardate che questi personaggi non sono che pensieri e apparizioni simboliche. —

Diamo qualche esempio.

Armando è crucciato dall' enigma dell' esistenza. Il Poeta esprime questo concetto, evocando i quattro elementi, e il Dio Pane, e lo Spirito, e facendo a ciascuno recitare un' ammonizione all'omuncolo che osa penetrare ne' misteri della vita.

Armando riacquista l' amore dell' arte, sente l'arte. Il Poeta in luogo di rappresentare questo momento così poetico della risurrezione dell' anima, ti presenta delle statue simboliche che in sogno sembrano ad Armando creature viventi.

Cosa sono quegli elementi, e cosa sono queste statue? Sono concetti figurati.

Mefistofele è un personaggio così vivo e distinto, come Fausto e Margherita. Mastragabito è un sogno di Armando, un parto della sua immaginazione malata e non lasciato indovinare, ma detto espressamente.

Che cosa è Mastragabito? — È la metafisica di Armando espressa per via di simboli appena abbozzati.

Che cosa è la stessa Arbella? — È la fede opposta alla scienza vana e presuntuosa di Armando.

Il pensiero nell' arte dee essere talmente profondato nella forma che vi si perda, come pensiero. Poco importa sapere qual è il concetto di Beatrice. Ciò che importa è che Beatrice sia vera forma, e dove nella *Divina Commedia* è semplice allegoria, ivi perde il suo interesse poetico.

Qui le forme sono sì scarne, la loro rappresentazione è così superficiale, che rimangono uccise dal pensiero.

Il poema è perciò propriamente un mondo lirico, perenne emissione di pensieri e sentimenti, dove non penetra nè vera azione, nè vera passione. Gli è come un libretto in musica, dove la parola è nulla, e la musica è tutto.

Prendete la scena in cui Arbella si presenta la prima volta agli occhi di Armando, amata amante. Ciò che vi è di umano è volgare. Invano cerchi il delirio e il fremito dell'amore, l'entusiasmo dell'anima che risorge all'amore. Armando dice:

« Arbella, Arbella, tu non sai che io t'amo ! »

E l' amore d' Arbella è espresso in queste parole:

. . . . la piagata al core
Dall' alta freccia.

E la parola si trasforma immediatamente in suono musicale, e l'amore prende forma di pensiero e di simbolo ne' canti dell' ape, della farfalla, della rosa, e dello spirito dell' Amore. Di modo che appena qualche cosa di umano e di reale s' inizia, vanisce nel mondo del pensiero simbolico. Diresti che la vita non ha tempo di formarsi, perchè l' anima n' esce immediatamente e se ne stacca, e non appena ella si annunzia,

che si trasforma o in sentimento o in pensiero filosofico sotto figure allegoriche.

Così in questo mondo evanescente nulla vi è di plastico o di formato o di compiuto: perciò vi manca e l'illusione che incatena l'immaginazione del lettore, e l'emozione che sveglia i varii affetti dell'anima.

Il lettore innanzi a tanta onda di forme e immaginazioni bizzarre, insensate per sè stesse, e intelligibili solo per un significato appiccatovi, sta sempre in sul domandarsi: — Che ha voluto fare Prati? E quando l'ultima parola del lettore è un: — Che ha voluto fare il poeta? — l'effetto estetico è fallito.

La favola può avere interesse anche come pensiero o moralità, ma a patto che, come favola, abbia in sè stessa un valore assoluto, sì che sia un fatto poetico in sè compiuto; non una spiegazione, ma una rappresentazione vera e perfetta della vita. Alla spiegazione penserà il lettore a suo agio; ma è necessario che egli riceva l'impressione immediata delle cose e degli uomini che gli si spiegano innanzi, non parlando o filosofando, ma esistenti e côlte in questo o quell'atto dell'esistenza. Allora il lettore si sente divenire immediatamente l'eco riflessa a partecipe di quella vita, e ci sta dentro e vi si oblia e gode.

Qui è l'effetto estetico, qui è quello che si dice dilettazione estetica.

Un matematico, ottuso alla poesia, domanda: — Ma cosa dimostra questo? —

Guai! quando il lettore rimane rigido e come staccato da una poesia, e domanda: — Ma cosa significa? cosa ha voluto fare il poeta? —

Questa domanda se la farà certo, ma quando l'effetto estetico è compiuto ed esaurito.

Qui il Poeta stesso sembra soggiacere ad una preoccupazione che non ha niente di estetico. Teme di non esser capito, e che il lettore getti via il libro, dicendo: — Ma che mattezze son queste? — E perciò spiega e torna a spiegare, sempre col pensiero innanzi, e a quello accomodando la rappresentazione. Così le forme sono solo abbozzate, la rosa appena piglia figura, un vento non amoroso ma nemico l'investe e la schianta: e ciò che rimane innanzi al lettore non è la rosa, nata morta, ma il gelido pensiero o il puro spirito[1] che agghiaccia l'esistenza e l'arte, non dando allo spettro una simulazione perfetta di vita, ma dando alla vita un continuo significato di spettro, ombra, vacuità, apparenza; ciò che è distruggere ogni illusione e avvelenare la poesia nella sua fonte.

Il concetto stesso ha questo vizio: essendo nato non da un sentimento pieno e immediato della vita, ma da idee metafisiche preconcette e da fini estranei all'arte; sicchè il libro sembra uno sviluppo, sotto forme e figure simboliche abbastanza trasparenti, di una serie di concetti, anzi che la rappresentazione diretta e immemore della vita.

Nè mi si dica che il concetto è pur così nato in capo a Dante o Goëthe; perchè il vizio d'origine è stato in quelle possenti nature poetiche riscattato dal vivo sentimento dell'arte e della vita.

Certo, questo concetto del Prati è in sè stesso altamente poetico, e se non ti dà un mondo epico o drammatico, te ne dà uno splendidamente lirico, ed è il perpetuo svanire delle forme, il loro eterno divenire, il trapasso di forma in forma. Ma il Prati non ha compreso,

[1] Spirito d'Amore, pag. 176.

o meglio, non ha sentito che la forma, perchè diventi o trapassi, dee esser forma cioè nella piena simulazione della vita, ombra pur se volete, ma ombra come Francesca da Rimini, o Ugolino, o Mefistofele, o Consalvo. Così il divenire o il trapassare è tragico, e il lettore può sentire per quelle forme tutte le emozioni di una creatura viva, dolore, terrore, ansietà, curiosità, voluttà, tutto ciò che è umano. Forme che passano senza lasciare vestigio delle loro personalità e della loro vita, sono forme nè storiche, nè poetiche: sono numero, sono meri accidenti privi di valore.

Nessuno ha spinto tant' oltre questo invitto divenire e trasformarsi dell' esistenza che Victor-Hugo, specialmente nelle sue contemplazioni; ma in quelle pagine, quante emozioni, quanti strazii! quale pienezza di vita! la forma passa, ma vendicata, con la superbia e la coscienza di Prometeo.

La forma non è poeticamente viva se non dispiegandosi come natura e come sentimento: ove ciò manchi, non può destare alcuno interesse per la sua sorte e per la sua vita.

Qui questo scarno e magro della forma si rivela nell'*Espressione*, se vogliamo discendere in regioni più basse.

La forma manchevole come Natura, diviene figura.

La forma manchevole come sentimento, diviene rettorica.

Le apparizioni sono in gran parte figure di concetti astratti, e si pongono e si esprimono come figure. La stessa Arbella è più figura che creatura indipendente o compiuta. E in queste figure il sentimento rimane come strozzato e incapace di svilupparsi, rimane ineloquente.

Arbella ama di sconsolato amore. Il poeta prega la Vergine per lei.

« Così altera com'è, così beata
Nella diversa visïon delle arti,
Tu la vedi ogni sera inginocchiata,
O Madre, a supplicarti!
Ogni notte, di pianto arse le ciglia,
Ella t' apre il dolor che la conquide,
E al vecchio padre, per pietà di figlia,
Ogni mattin sorride!
Ma tu vedi e tu sai, Madre, gli affanni
Di quell' anima ardente vereconda,
E come al serto de' suoi giovani anni
L' amaro tosco abbonda.
Ah! se mai non trovasse il novo affetto
Sulla terra od in ciel grazia, nè loco,
Spegni piuttosto nel virgineo petto,
Madre, l' infausto foco! »

Or noi avremmo voluto in questa figura, figlia dell'arte e di Roma, in questa figura ardente, vereconda, innamorata, addolorata e lacrimosa, non epiteti, ma alquanto di quel dolore e di quell'ardore.

Nel dì delle nozze, Arbella, parata a festa, attende il fidanzato, il tanto amato e desiderato, e indovina da un gesto del padre la sua sventura.

Egli è morto! O Madre! o mia povera Madre! chiamatemi con voi.

MASTRO PAOLO.

Arbella... son vecchio.

ARBELLA *(gittandosi alle sue ginocchia)*.

Perdonami, padre mio!.. Starò sempre con voi... Per carità non lasciarmi!.. Salvami, salvami!..

LISA.

Ecco il giorno dell'amore!

MARINA.

Che nozze terribili!

Così finisce il poema.

Al lettore non è lasciato un momento d'obblio.

Il sentimento è troncato, quando è appena una interiezione, e prima che diventi eloquente. E quando l'animo è per intenerirsi, sopravvengono le esclamazioni di Lisa e Marina e lo strappano da quella vista e lo trasportano in altri orizzonti, nel regno dei simboli e delle allegorie.

Così la forma, come vita naturale, rimane involta e astratta, rimane figura.

La forma, come vita spirituale, come sentimento, diviene rettorica.

Armando è un personaggio rettorico, e il Poeta nella sua qualità di spettatore consapevole e partecipe, è anch'esso un personaggio rettorico.

Se Fausto fosse per lungo tempo quello che è rappresentato nel suo soliloquio, sarebbe un Fausto rettorico e nojosissimo. Ma quel soliloquio non è che il punto di partenza. Fausto ringiovanisce e attraversa con tutte le passioni di uomo le varie forme dell' esistenza. Così Fausto può essere un personaggio poetico.

Armando è Fausto, quale comparisce nel suo soliloquio, e i suoi discorsi non sono che quello stesso soliloquio, sminuzzato, amplificato, guardato da altri lati. Ripetizione sazievole di una idea fissa, Armando riesce prolisso, intollerabile e poco interessante; diviene rettorica.

E a questa rettorica partecipa spesso anche il Poeta, quando cerca per via d'amplificazioni destare sentimenti e impressioni alle quali il lettore non è punto preparato.

Come esempio di splendida rettorica additiamo le prime pagine. Il Poeta si sforza di trasmettere negli altri una folla d'impressioni e di sentimenti, e non s'accorge che il lettore, nuovo di tutto ciò che gli si agita pel capo, lo guarda con gli occhi spalancati, come volesse dire:—Ma che vuole costui?—

Armando e il Poeta sono i due punti fissi intorno a cui gira questo mondo fantastico, mondo di spettri e spiriti erranti dirimpetto Armando dal suo punto di vista di malato, ma dal punto di vista del Poeta mondo dell'amore, della libertà, della fede, mondo pieno di valore e di poesia per le nature sane, semplici, schiette.

Il Poeta è l'antagonista d'Armando.

Armando vaneggia su di una conchiglia; il poeta descrive le magnificenze della natura, e narra i miracoli della Storia. È lo stesso mondo veduto da due lati. Le impressioni del Poeta dànno rilievo a' vaneggiamenti d'Armando, e mettono in risalto la malattia.

Ma Prati non ha veduto che se volea uccidere quel vecchio mondo di spettri e spiriti erranti, non potea riuscirvi con ragionamenti, descrizioni e movimenti patetici, ma con la rappresentazione di una vita ricca e sana, sede dell'amore e della libertà.

I suoi ragionamenti, considerazioni, meditazioni sulla vita hanno la stessa forma de'discorsi di Armando, hanno una forma malata. Una vita del puro pensiero, in che è la malattia di Armando, non può esser distrutta da pensieri opposti, sarebbe lotta d' idee, non sarebbe poesia; ma dee esser distrutta dalla rappresentazione di una vita tutta azione e sentimento, realtà sana e robusta.

Il ragionare, il meditare, il fantasticare, in luogo di operare e sentire, è questa la malattia; se il poeta che si crede sano, fantastica, e ragiona e medita, il poeta è malato anche lui senz'avvedersene.

Il medico di Armando non poteva esser lui, o forse non è nato ancora. Armando potrebbe qui rispondere al suo medico: *Cura te ipsum.*

Ragionamenti l'uno, ragionamenti l'altro, tutto ciò protratto per si lungo tempo diviene un' esposizione prolissa, stancante e rettorica.

Quel mondo della malattia che nel concetto dovea esser distrutto, è esso che in questa forma uccide quanto vi è di sano, l'amore, la libertà, la fede, l'azione e il sentimento.

E perchè questo? Perchè il Prati è nato e cresciuto in questo mondo splendido di Goëthe e di Schiller, di Byron e di Leopardi, perchè se malattia v'è, quella malattia serpeggia anche per le sue ossa, invade la sua anima.

Oimè! Prati, non ti adirare. Noi siamo tutti malati; in tutt'i cuori, anche nel tuo, ci è un po' di Armando; e il medico che dee guarire la malattia non appartiene alla nostra generazione.

Forse qualcuno che s'ignora nelle tante università del mondo civile è il predestinato, la Musa nova.

Ti lampeggiò innanzi un novo calle, e ti sei trovato nel calle vecchio. Quel mondo ti ha imposto le sue forme, ha riempiuta la tua anima delle sue reminiscenze. Tu hai scritta una musica, nella quale a volta a volta si ricorda Donizzetti, Rossini, Bellini.

No. In questo libro non trovo quel sentimento vivo e presente della bella natura e della storia, quella coscienza della gioventù, della forza, della fede operosa, quell'entusiasmo e quasi tripudio di una vita rigogliosa, quella fresca onda d'impressioni giovani e pure, che prenunzia le grandi cose e può far dire: — E un pensier del mio capo. E il mio calle è novo. —

Il Poeta è ancora più profondamente malato di Armando: perchè Armando si sente malato, e il Poeta si crede sano.

Il Poeta disprezza il secolo in cui vive e che chiama infelice, giudica gli uomini, in mezzo a cui erra solitario, con lo stesso occhio di Armando; questo mondo sano della gioventù e dell'opera lo vede e lo descrive nelle memorie del passato, delle quali risuona la mesta eco

ne'canti de'pescatori, de'pastori e de'gondolieri; il presente innanzi a lui sta come la terra de' morti, dove grandeggiano, maestose rimembranze, Roma e Venezia, e appena nel suo petto è qualche oscura speranza di una seconda Italia riconciliata con l'antichissima Ausonia, avvenire lontano, *supremi anni*, in cui sonerà

. . . . come una dolce
Nota materna, di Virgilio il canto.[1]

Questo scontento del presente, questa ribellione contro il secolo, questo ideale collocato nel passato, è appunto la vecchia Musa de'nostri poeti, o in regioni più alte è appunto quel mondo dello spirito, che non si riconosce nella forma e se ne stacca sdegnosamente, è quel mondo della riflessione oziosa e omicida, che consuma l'anima, le chiude l'adito all'azione, e si sfoga in perenni imprecazioni contro la terra e contro la vita, a cui invano aspira.

E si comprende come avviluppato il Poeta in questi concetti, in queste tradizioni, in questi esempi, in queste forme, postosi di rincontro ad Armando come espressione di un mondo opposto, si senta a poco a poco trascinare là dentro anche lui, e usare modi e forme compagne che lasciano dubitare quale sia più malato, o Armando o il Poeta.

Si comprende come essendo il mondo di Armando sempre vivo e costante, e l'altro o reminiscenze splendide, o vaghe speranze di lontano avvenire accompagnate sempre da imprecazioni contro il presente, il risultato finale, la definitiva impressione estetica non è il presentimento di un mondo novo, il mondo della sanità e dell'azione, ma il trionfo della malattia, che s'impone

[1] *Armando*, pag. 368.

ne' suoi concetti e nelle sue forme, la voce postuma di un mondo conchiuso e già storia.

Qui giunto, volevo conchiudere.

Volevo notare un dettato facile, peregrino, copioso di forme elette, e non cercate, ma presentatesi pomposamente sotto la penna di uno scrittore maestro di verso e di stile.

E deplorare una facilità ed una copia, che genera disuguaglianza, e fa desiderare la lima.

Volevo indicare alcuni frammenti lirici di non volgare bellezza, come la Sirventa di Pachita o il Canto del gondoliere.

E volevo dire che se a Prati fa difetto l'alta fantasia; se, ingegno lirico per eccellenza, non è uguale all' alto subbietto degno di Dante e di Goëthe, è pure in tanta povertà presente tale poeta che il suo libro, caduto quasi inosservato in mezzo a una generazione distratta, meritava studio coscienzioso e serio, come si fa de' Sommi.

E non so cos' altro avrei detto, quando eccomi dirimpetto un Porzio qualunque, Porzio il filosofuncolo.

Ed ebbi torto di leggergli quello che avevo pensato e scritto.

E Porzio disse così:

— Il concetto di Prati l'ho capito io. Il mondo dello spirito non è malattia, è mondo bello e sano, dirimpetto al quale la vita è larva e parvenza, *pulvis et umbra.* Ma in questo mondo sano si è sviluppata la malattia dell'ateismo e dello scetticismo, e questa è la malattia di Armando, questa ha voluto combattere Prati. Sono spiritualisti Armando e Prati, ma l'uno è spiritualismo vero e sano; l'altro è spiritualismo falso e malato. Armando nega Dio, Prati l'afferma. Armando è razionalismo puro, Prati è scienza armonizzata con la Fede. Armando è dubbio, Prati è verità; Armando è malattia, Prati è salute.

—E tu sei—diss'io—Porzio.—

Non capì, e se ne andò tutto glorioso, col concetto di Prati in saccoccia.

Ti ringrazio, Prati. Tu hai resi immortali questi Porzii, che sciolgono in distinzioni filosofiche *vita* e *poesia*, mondo a loro ignoto.

Tu sai che innanzi alla poesia non c'è libertà vera o falsa:—ci è la libertà.

Tu sai che innanzi alla poesia non c'è questa o quella malattia dello spirito:—ci è la malattia dello spirito, la grande Tragedia.

A Porzio ciò che è di Porzio. A Prati ciò che è di Prati. Prati può dire:—un gran concetto mi ha attraversato la mente. L'ho pensato, e l'ho tentato: basta questo alla gloria di un uomo.—

E Prati ha ragione.

L' ULTIMO DE' PURISTI.[1]

La lettura di due grossi volumi intitolati: *Lezioni di storia di Ferdinando Ranalli*, ha risvegliato in me, e per la forma dello scrivere e per le dottrine, l'immagine de'miei primi studi e delle mie prime impressioni letterarie. Quelli erano già per me tempi da' quali mi sentivo distante come ci fossero corsi di mezzo due secoli; ed ecco questo libro qui, stampato ora, che mi riconduce innanzi quei tempi vivi e presenti e mi dice:—Ricordati! come allora così ora e così sempre si ha a scrivere e pensare.

[1] Estratto dall'*Antologia* di Firenze.

Dicono sia un libro noioso e che non si possa andare innanzi senza sbadigli. Io l'ho trovato gustosissimo, perchè, dotato di una viva immaginazione, mi son figurato il signor Ranalli insieme con me, giovani tutt' a due, alla scuola del marchese Basilio Puoti, e come davamo opera a riempiere i nostri quaderni di bei modi di dire, a rotondare i nostri periodi, a studiare con atteso animo grammatiche e rettoriche, trecentisti e cinquecentisti, pieni il petto di sacro orrore verso il forestierume, e ben risoluti a non essere mai altro che italiani di lingua, di stile e di pensiero, stando come torre fermi e lasciando pur dire gli sciocchi che ci davano la baia e ci chiamavano per istrazio puristi. Questo ritorno alla mia prima giovinezza mi ha procacciato grande diletto, e ne riferisco al signor Ranalli quelle grazie che per me si possono maggiori. Quel pensiero, quello stile e quella lingua io gli ho trovati redivivi in questo libro, ed è stato come rivedere un amico dopo venti anni di lontananza e d'ingrato oblio, o piuttosto di dimenticanza: conciossiachè secondo il marchese Puoti *oblio* sia parola da usare solo in poesia, e di rado e con molto riserbo in prosa.

Ora dovete sapere che leggendo m' è avvenuto un caso strano, o piuttosto uno strano caso, per iscrivere con più eleganza: ed il caso è questo, che in luogo di seguitare il chiaro Autore nelle sue dotte elucubrazioni ed investigazioni, m' interrompevo spesso, e correvo con la mente là, in quella scuola, e mi veniva innanzi il marchese e tanti cari compagni, e molti curiosi fatterelli, e non c'era verso di ravviare l'attenzione. Sicchè, letta non senza fatica e con molte distrazioni ed errori d'immaginazione la prima e la seconda e la terza introduzione, e non vedendo ancora l' Autore entrato in cammino, mi son messo a scartabellare in qua e in

là, soprattutto dove il dotto professore ragiona de' nostri più celebri scrittori, di Macchiavelli, di Guicciardini, di Sarpi, di Vico; nè mi è stato possibile di far poi una lettura ordinata, come pur si conviene chi vuol darne giudizio.

La colpa non può essere del libro, considerando come gli scolari di Pisa hanno pur potuto sentirselo recitar dalla cattedra tutt' intero; sicchè sono meritevoli di passare in proverbio e che si dica: paziente come uno scolare di Pisa. La colpa dee esser tutta mia, che fin dal principio ho preso mala via, e mi son fatto venire in capo quel benedetto marchese Puoti, e quella scuola e quelle impressioni, e tante ricordanze della prima età: ond' è che fittamisi bene addentro quella immagine, non trovo più modo di mandarla via, e la vedo lì, sempre lì, tra le righe del libro. Poichè dunque la non vuole andar via, il meglio è mandar via il libro ed ubbidire a quella, e fare il voler suo. Per la qual cosa prendo per ora commiato da voi, signor Ranalli, con tante scuse, e corro là dov'ella mi grida e mi accenna.

E indietro indietro, ecco mi trovo in sullo scorcio del terzo decennio di questo secolo, quando gli uomini del 21 erano già la generazione che passa, e sorgevamo noi altri, giovanotti da quindici a' venti anni, la nuova generazione; i predestinati del 48 e del 60. Migliaia di giovani dalle provincie piombavano ogni anno in Napoli, ed eran chiamati dal popolo gli studenti, ed anche i calabresi. Venivano da' seminarii, portandosi appresso come trofei i libri imparati, il padre Soave, l'abate Troyse, il Portoreale, l' Eineccio, la geometria di Euclide, la storia greca e romana di Goldsmith, Tasso e Metastasio; venivano in Napoli per compiere gli studi, come dicevano, ed imparare la professione. Napoli era la città del sole, il Faro che dovea guidarli alla gloria.

il progresso. Ed il progresso era allora incarnato in un uomo, nel marchese Puoti. Di scuole pubbliche ci era appena il nome, l'Università era deserta; insegnava lettere italiane un tal canonico Bianchi, il quale pagava egli i due o tre suoi studenti; di lettere latine era maestro Lucignano, e di diritto di natura un abate Cutillo; Manfrè rappresentava la medicina, e Pugnetti la giurisprudenza; Galluppi e Nicolini non erano ancora venuti su. I tempi sospettosi: impossibile ogni libertà di pensiero; inceppato ogni movimento letterario o scientifico; il progresso erasi andato a rifuggire sotto quest' umile insegna: *Scuola di lingua italiana del marchese Puoti.*

Ma non importa che il progresso pigli questa o quella forma anche la più umile e la più innocua: ci è sempre sotto esso e tutto esso. La nuova generazione per poter sviluppar le sue forze ha bisogno di trovare innanzi a sè un passato da combattere, un avvenire da conquistare. Allora il passato si chiamava il seminario, l' istruzione provinciale; il progresso si chiamava il purismo, la scuola di Basilio Puoti. Questo santo nome, che i Napoletani ricorderanno sempre con riverenza, era la bandiera intorno a cui si raccoglieva la gioventù, e questo nome significava libertà, scienza, progresso, emancipazione, lotta contro il seminario, aspirazioni ancora indistinte a nuove idee, a nuova civiltà. Il purismo fu il primo atto di questo gran dramma compiuto al 60; il primo segno di vita che dava di sè la nuova generazione volgendo le spalle al seminario.

È superfluo notare che di tutte queste grandi conseguenze e di questi profondi significati non ne sapeva nulla nè il marchese Puoti, nè la gioventù, nè la polizia. Vi era lì tutta una rivoluzione ignorata e dagli attori e dagli spettatori e dalle vittime. E rivoluzioni siffatte sono le meno reprimibili e le più efficaci.

Il marchese Puoti, di famiglia patrizia e agiata, avea ceduto la rappresentanza e l'indirizzo della casa a Giammaria, secondogenito, dotto e onesto magistrato, il vero marchese e il vero capo della famiglia. Il nostro Basilo, rimasto marchese onorario, davasi con molto ardore agli studi. Conosceva il latino, e meglio il greco, ed avea finito per fare materia prediletta de'suoi studi le lettere italiane, pigliando posto accanto al Cesari, al Montrone, al Giordani, al Perticari, al Fornaciari, al Paravia, e a tutti quei benemeriti cittadini che si affaticavano a restituire la lingua nella sua purità e a ristorare gli studi delle cose nostre. Al che il Puoti prese la via più diritta e più sicura, aprendo scuola gratuita e raccogliendo intorno a sè i più eletti ingegni del Napolitano. Ben presto si aggrupparono intorno a lui tutti coloro che di questi studi si dilettavano; l'abate Greco, Saverio Baldacchini, Cesare Dalbono, la Guacci, il Campagna, il Ranieri, l'Imbriani e molti altri, ed egli divenne il papà, il centro della coltura letteraria.

Il Puoti tenea scuola in una vasta sala del suo palazzo, dove convenivano meglio che duecento giovani, la più parte studenti che venivano freschi freschi dai seminari. Allora non ci erano regolamenti d'istruzione pubblica e non programmi; esami per cerimonia: d'italiano punto; nè la laurea era necessaria a professare. La divisa del governo in fatto d'istruzione era questa: *non incaricarsene;* per lunga rilassatezza alcuni pochi regolamenti erano andati in disuso; monsignor Colangelo, presidente dell'Università, di una sola cosa si mostrava sollecito, che gli studenti andassero alla Congregazione; quanto al resto, lasciava correr l'acqua per la china, e a chi faceva atto di zelo soleva dire: *non te ne incaricare.* Mi ricordo. Professore del Collegio militare, un giorno mi sfogava col cappellano, e gli mostravo

cosa ci era da fare per raddrizzare gli studi. Colui sentì, sentì: poi tutt'a un tratto mi prese per mano e disse: senti un consiglio d'amico, *non te ne incaricare:* il Re dice: più asini sono loro e più dotto sono io. Due anni dopo lo spiritoso cappellano fu nominato vescovo.

Con questo sistema si riuscì a imbarbarire le classi inferiori; ma, quanto alla borghesia, l'effetto sortì contrario alle speranze. Riunendosi da quindici a ventimila studenti in Napoli, capitale alla francese, dov'erano condensate tutte le forze intellettuali del paese, meno il governo *se ne incaricava,* e più queste forze operavano e producevano. Essendo la laurea non necessaria e non difficile ad ottenere, e gli esami punto severi, in tanto concorso e gara di gioventù si sviluppò il desiderio *disinteressato* della coltura, l'amore della scienza per la scienza. Le scuole private, quando son considerate come succursali o appendici delle pubbliche, o come oggi si dice, pareggiate, ed hanno per fine le ripetizioni o la preparazione agli esami, si guastano e si corrompono. A quel tempo le scuole private erano padrone del campo, rifuggitosi là tutto ciò che ci era di vivo e di nuovo nella coltura nazionale; i giovani accorrevano dove il livello degli studi era più alto e i principii più larghi, e chiamavano pedanti o empirici quelli che esponevano la scienza caso per caso, con troppo minuti particolari; a'maestri non era lecito addormentarsi sul loro passato e ripetersi, incalzati da un'onda continua di emuli, larghi promettitori, e in mezzo a mobile gioventù, loro stipendiatrice e di non facile contentatura. Non fu raro il caso di vecchi maestri e sperimentati, rimasti sul lastrico, perchè non più *al corrente della scienza,* come dicevano i giovani, giudici inesorabili e sempre giusti: così Fazzini si lasciò sopraffare dal Palmieri e Gigli dal Savarese. Questo amore disinteressato della coltura è il

maggior titolo di gloria per una generazione, e il segno più chiaro di ristorazione filosofica e letteraria: in Napoli la coltura divenne perfino arma politica, strumento di opposizione; vietato parlar di libertà, si parlava di civiltà e di progresso. La gioventù usciva dalle scuole con la coscienza della sua superiorità sopra quelli che erano ne' pubblici uffizi, i più ignorantissimi, e si sentiva separata da un governo *incivile* e *oscurantista*, frasi del tempo. Il Puoti parlava con poca stima del nobile o del prete, come di gente ignorante e oziosa; il peccato non era il nascer patrizio o il divenir prete; era l' ignoranza: mai forse non era salito sì alto il rispetto verso l' ingegno e la stima del sapere. L' impulso fu così vivo che tirò seco anche il Re, vago di popolarità a buon mercato e disposto, come certi antichi tirannelli, a darsi aria di protettore ed amico degli uomini di lettere. Così entrarono nell'amministrazione pubblica il marchese di Pietracatella e il marchese Santangelo, uomini colti, e al rozzo Colangelo succedeva monsignor Mazzetti, pieno il capo di riforme e miglioramenti, e fu illustrata l'Università da Galluppi e Nicolini, acclamatissimi, e il Puoti fu nominato ispettore degli studi nel Collegio militare. Re Ferdinando fece agli scienziati italiani congregati in Napoli così liete e carezzevoli accoglienze, che fe' girare il capo all' Orioli, il quale cominciato tribuno con la celebre frase che il *progresso, come il sole, indora prima le cime*, accolta con così vive acclamazioni dagli studenti napolitani, finì cortigiano col non meno celebre epiteto di *Giove* regalato al re di Napoli.

Questa fu la prima battaglia della nuova generazione contro il passato, in nome del progresso, della civiltà, della coltura, e la battaglia fu vinta senza cospirazioni e senza violenze, per la sola forza della pubblica opinione.

Di questa prima campagna il protagonista fu Basilio Puoti, tanto più potente, quanto meno consapevole. La sua passione per le lettere e per l'insegnamento era tale che riempiva tutta la vita e non gli lasciava luogo ad altro. Il marchese del Carretto soleva ridere di questo pedante del marchese Puoti. Un altro marchese, ministro dell'interno, Santangelo, si degnava esprimergli la sua benevolenza, e il principe di Satriano, Filangieri, compiacevasi di proteggerlo. La sua famiglia era nota per antica devozione al trono. Molte erano le sue aderenze co' principali funzionarii e con le famiglie patrizie della città. D'altra parte lo si sapeva tutto immerso negli studi della lingua, ed estraneo affatto alle cose politiche. La sua scuola era dunque considerata passatempo innocentissimo, e lo si lasciava fare e dire, senza ombra di sospetto. Nè troppo ci era da mettersi in guardia verso di un uomo, a dipingere il quale basterà dire questo solo, che le due più grandi ambizioni della sua vita erano divenire accademico della Crusca e maestro del Principe ereditario. Nel primo intento riuscì, e n'ebbe tale compiacenza, che in fronte a' suoi libri fece aggiungere al proverbiale e simpatico Basilio Puoti l'epiteto di accademico della Crusca: e fu in quel tempo che coprì i suoi capelli bianchi sotto una elegante parrucca, non senza un certo rincrescimento di noi altri, che amavamo tanto quel nostro Basilio e quella veneranda testa bianca. Nell'altro intento fallì e ne ebbe tale pena al cuore, che fu non ultima cagione di quella malattia che indi a poco lo condusse alla tomba. Il Re dovea venire a far visita al Collegio militare, e parve al Puoti occasione ottima a farsegli presentare. Il *corpo* de' professori era lì per riceverlo, e appresso erano schierate le classi superiori; più innanzi vedevi un gruppo, dove erano parecchi ufficiali, e il comandante del Collegio, e

il principe Filangieri e il marchese Puoti. Le turbolente *classi inferiori* furono raccolte tutte in una stanza, e fu dato a me l'incarico d'intrattenerle. Io, come volendo lor fare un regalo, invece della solita lezione, feci una gran lettura, nè già degli abborriti trecentisti. Lessi Cloridano e Medoro, e la pazzia di Orlando, e la morte di Clorinda, e il duello di Argante e Tancredi, e alcuni brani del Saulle, e la conversione dell'Innominato, con infinito diletto di quegli svelti giovinetti, tutt'orecchi, e con l'anima tutta fuori, nel volto, ne'gesti, nelle esclamazioni. Era una festa, e corsero così quattro o cinque ore, e nessuno se ne accorgeva, e si sarebbe tirato per non so quanto altro tempo, salvo che io venni rauco e non potei più andare innanzi. Uscito trovai tutti già via, e seppi del marchese Puoti turbatissimo, e che il Re non gli avea volto la parola. Poco poi, avendo pubblicato in una *strenna* un volgarizzamento dal greco, dov'era narrato dell'amore di un principe, la casta Corte borbonica fremè pensando che quel fatto avesse potuto cader sotto gli occhi delle principesse reali, e se ne menò molto scalpore, e il Puoti venne in disgrazia: il brav'uomo non se ne sapea consolare.

Il Puoti dunque non era uomo politico, non cospiratore, era un puro e semplice uomo di lettere, un *pennarulo*, come lo chiamava Ferdinando; ma quello che seppe fare questo *pennarulo* si vedrà dagli effetti che il suo insegnamento produceva sulla gioventù.

Addurrò il mio esempio; e da me si può argomentare degli altri.

Avevo sedici o diciassette anni. Cresciuto in Napoli sotto la guida di Carlo De Sanctis, a cui ero nipote, riputatissimo maestro di lettere latine a quel tempo, compiuti gli studi filosofici sotto il Fazzini, mi trovavo al primo anno degli studi legali. Avevo letto moltissimi

libri e di ogni materia: scrivevo versi e prose, improvvisavo anche, e tutti mi lodavano, e il maestro mi chiamava penna d'oro, ed io una superbia che mai la maggiore: mi tenevo seriamente il più istrutto uomo di Napoli. Avevo parte copiato, parte riassunto Obbes, Leibnitz, il mio favorito, Spinosa, Cartesio, Malebranche, Ahrens, Genovesi, Beccaria, Filangieri e tanti altri, come portava il caso, senza disegno nè ordine: di storie, di romanzi e di tragedie e commedie era pieno il capo, e tutto ci rimanea, perchè avevo grande memoria. Mi avvenne che un giorno Francesco Costabile mi propose di menarmi alla scuola del marchese Puoti.—A che fare?—diss'io. E lui: — ad impararvi l'italiano. — Mi parve un'offesa. Ma molti miei amici ci andavano, e tutti me ne cantavano meraviglie, e ci andai pur io. La chiamavano scuola di perfezionamento. Vi si andava a *compier gli studi*. Moveva tutti un desiderio di maggior cultura e di stare a paro con gli altri.

Già quel palazzo magnatizio, quelle superbe scale, quel servitore in guanti, quella sala magnifica tapezzata di libri innalzava l'animo, lo tirava in una regione più elevata. Non so che signorile spirava colà che cacciava in fuga tutte le rozze memorie del seminario. Quel dì che ci andai io, eravamo parecchi a far l'esame di ammissione. Il Puoti volle sapere i nostri studi, e il dove, e il come, tutto minutamente; ci fe' tradurre un brano di Cornelio Nipote. Dal suo modo di scrivere parrebbe uomo grave e compassato; ma era tutt'altro. Amenissimo, vivacissimo, pieno di motti e di lazzi alla napoletana, non insegnava, non si metteva in cattedra, conversava, raccontava spesso, si divertiva e divertiva: non ci era aria lì nè di scuola, nè di maestro: parea piuttosto un convegno di amici, un'accademia sciolta da regole e da formalità. A provinciali avveniva spesso

di chiamarlo maestro, e se ne turbava: voleva esser detto marchese. Per primo atto correvano a baciargli la mano, ma la ritirava vivamente e diceva: — non si bacia la mano che al Papa. — Non volea si dicesse la scuola, ma lo studio di Basilio Puoti; nè le sue voleva si chiamassero lezioni, ma esercitazioni. In effetti proprie e vere lezioni non erano, o spiegazioni o teorie, ma esercitazioni nell'arte dello scrivere, traduzioni, componimenti, letture mescolate di aneddoti, di riflessioni, di giudizii, d'impeti di collera, di scuse amabili, si che era un piacere a vederlo e a sentirlo; tutto ciò che scuola o maestro o studente ha di convenzionale, era scomparso, fino le proverbiali panche, sostituite da eleganti sedie. Il marchese non solo sdegnava di esser detto maestro, ma non ne aveva l'aria e le maniere: pareva piuttosto un amico, maggiore di età e di esperienza e di studi, che stava lì compagno e guida ne' nostri lavori, e sentiva il parer nostro e ci diceva il suo, e poneva tutto in discussione, quello che diceva lui e quello che dicevamo noi. Talora avveniva che il torto l'aveva lui, e lo riconosceva di buona grazia e diceva: — ho preso un granchio a secco. — Nè questa libertà di discussione generava anarchia, essendoci differenze gerarchiche naturali, tanto più efficaci, quanto meno imposte da' regolamenti. Il marchese era a tutti caro e rispettato, perchè amava i suoi giovani, così li chiamava, non studenti nè discepoli, ed era il loro protettore, il loro padre. Ci erano attorno a lui un gruppo di veterani, giovani stati lì da cinque o sei anni, e che il marchese scherzando chiamava gli Anziani di santa Zita. Il loro giudizio era molto autorevole, e quando parlava l'un di essi si faceva silenzio, l'irrequieto marchese per il primo, e si stava a bocca aperta. Ci erano anche gli Eletti, giovani che occupavano un posto distinto, e

questo nome si dava per consenso di tutti a quelli che facevano un lavoro *indovinato*, componimento o traduzione. Anche il giudizio di questi aveva una certa autorità, ed i nuovi e inesperti si lasciavano volentieri guidare da loro. Così nasceva una disciplina naturale, fortificata da una costante cortesia di modi, che rendea tollerabili anche i più severi giudizi. Il marchese soleva dire che le lettere servono a raggentilire e nobilitare l'animo; ed era una grazia, quando si spassava con di bei motti e proverbii alle spese di qualche povero provinciale capitato lì o non bene in arnese, o goffo di modi, o prosuntuoso parlatore. Si può pensare quale impressione incancellabile produceva tutto questo su quei rozzi animi. Era tutta una rivoluzione morale. Dopo pochi mesi io mi sentiva un altro uomo.

Nè questo solo. In quella scuola i principali attori erano i giovani. Il marchese, come ho detto, non faceva discorsi o lezioni, non insegnava grammatica o rettorica: parlava così alla buona, e facea notare più per esempli che per teoriche i pregi e i difetti degli scrittori, aggiungendovi, come l'occasione portava, avvertenze grammaticali o di lingua o di rettorica. Chi ne vuole un immagine vegga i *Fatti di Enea* co' suoi commenti. Il lavoro era tutto nostro, e serio e assiduo: i poltroni poco ci duravano e andavano via perseguitati da una di quelle esclamazioni, che il poco paziente marchese si lasciava sfuggir di bocca, quando non giungeva a contenersi e ad esclamare: — non mi fate dire la parola disonesta. —

Vi si andava tre volte la settimana. Un giorno era consacrato alla lettura e all'esame de' componimenti, favole, lettere, dialoghi, sogni, dissertazioni, dicerie, racconti storici, novelle, di rado qualche poesia. Dopo la lettura, il marchese domandava a due o tre il loro

parere, i quali ragionavano prima del concetto, poi dello stile e della lingua. La discussione era chiusa da uno degli Eletti o degli Anziani, che ne discorreva ampiamente; il marchese riassumeva le diverse opinioni e dava un giudizio terminativo. Essendo la più parte giovani colti e adulti, le discussioni riuscivano spesso brillanti e animate. Nè minor gara era negli altri due giorni, destinati alla traduzione e alla lettura dei classici. Si traduceva non più che due periodi di Cornelio Nipote, nè ci era esercizio più acconcio ad addestrare in tutte le finezze della lingua e nell'organamento del periodo. Letta la traduzione, scoppiavano da tutte parti osservazioni sopra i difetti, quando non era seppellita di un colpo sotto qualche scherzo del marchese, come: —basta così: l'avete fatta tra gli orrori della digestione— Di quante se ne leggevano, il marchese sceglieva una che gli sembrava migliore e sopra quella faceva la correzione, sicchè ne uscisse un lavoro perfetto, che ciascuno scriveva nel suo quaderno. Il giovane sul cui lavoro era caduta la scelta, se ne usciva quella sera con la testa più alta. Non è a dire che diligenza metteva il marchese in queste correzioni: spesso stava una mezz'ora ad acchiappare una parola o una frase che non voleva venire, e tutti a suggerirgli, e lui a dar col pugno sulla tavola e a gridar: — no! — con una delle sue favorite esclamazioni. Oimè! Talora la frase tanto cercata non veniva, e si finiva per stanchezza con una rappezzatura, e il marchese levava la spalla e se ne consolava dicendo: — non è poi il Vangelo. — Dopo la traduzione si leggeva qualche brano di autore classico, trecentista o cinquecentista, e la scelta era fatta con molto gusto. Il marchese era sincerissimo nelle sue impressioni e le comunicava irresistibilmente all'uditorio, soprattutto ne' luoghi affettuosi, come la morte di

Santo Alessio, o il lamento della madre di Santa Eugenia, o il racconto del carbonaio nel Passavanti, o le patriottiche querele di Dino Compagni. Non riusciva con pari felicità a comunicare la sua ammirazione quando si trattava di luoghi puramente letterarii o eleganti, come diceva: e non ricordo più nulla delle mie impressioni, quando si leggevano brani del Caro, del Segni, del Giambullari, del Gelli, del Castiglione e di altri cinquecentisti, comechè egli ne andasse in visibilio e ci facesse notare molte *bellezze* e nelle parole e nell'artificio del periodo, ciò che egli chiamava il magistero dello stile.

Come si vede i giovani erano in continuo lavoro; ma non bastava. Il marchese richiedeva che essi studiassero a casa ne' classici; e si accorgeva subito quando lo studio era poco o mal fatto. Talora sentendo un lavoro o una traduzione interrompeva bruscamente il giovane e domandava: — cosa leggete? — Il Manzoni, — scappò su a dire un mal capitato, e il marchese si fè rosso di collera non perchè avesse in poco pregio il Manzoni, ma perchè voleva gli studi fatti con ordine e di soli classici. Aveva egli in casa una compiuta raccolta di libri classici, fatta col peculio de' giovani. Uno degli Anziani era Bibliotecario, il quale dovea dar a leggere quei libri con un certo ordine prestabilito dal marchese. Si cominciava con gli scrittori più piani, dove si dovea studiar non altro che parole e frasi, come il Sigoli o il Novellino; poi venivano gli scrittori che avevano stile, e prima bisognava studiar quelli di stile naturale, come il Villani, il Cavalca, i *Fatti d'Enea*, i *Fioretti di san Francesco*, e poi i più artificiali e arguti e di stile conciso, come Dino Compagni, Passavanti, gli *Ammaestramenti degli antichi* e il *Sallustio* di Bartolomeo da San Concordio: in ultimo veniva il Boccaccio che apriva la porta a' cinquecentisti. E qui lo stesso ordine: e si

leggevano prima gli scrittori piani, eleganti, forbiti, e poi i serrati e concisi, prima i liviani e poi i tacitiani finchè non si giungeva a' due sommi e riserbati per le frutta, Guicciardini e Machiavelli. Del seicento permetteva di soli pochi lo studio, come il Bartoli e il Segneri e con le debite cautele. Ciascun giovane aveva i suoi quaderni, repertorio di tutti i bei modi di dire ed eleganze pescate in queste letture, e ne' lavori facea mostra delle sue ricchezze.

Sono convinto che niente giovi più a rilevare gli studi letterarii ed a educare la mente, che questo assiduo lavorare del giovane, questo leggere, tradurre, comporre, notare, più utile che non il mandare a memoria grammatiche, rettoriche e arti dello scrivere. Il Marchese solea dire, citando un detto di Socrate, che il maestro dee essere come la levatrice che aiuti a partorire. Il miglior maestro è quello che pensi meno a comparir lui, e lasci fare i giovani, dissimulando la sua opera e creando in loro questa illusione che quello che imparano sono loro stessi che l'hanno trovato. Quello teniamo a mente che abbiamo acquistato col sudore della fronte: tutto l'altro facilmente entra e più facilmente esce dalla memoria. Mi si dice che il professor Villari abbia raccomandato queste pratiche esercitazioni sull'esempio dell'Inghilterra. Ma, sollecitando un po' la memoria, le avrebbe trovate facilmente anche nella scuola dalla quale è uscito. Chi meglio di lui, come membro del Consiglio superiore, è in grado di rimettere in onore quei metodi e quelle tradizioni?

Se quello che il Marchese insegnava non era tutt'oro di coppella, per usare una sua espressione, il modo d'insegnamento, il *come* era istrumento efficacissimo di educazione e di progresso. Il giovane si sentiva alzato a' suoi occhi, piaceva a sè stesso, veggendosi chiamato

a leggere, commentare, discutere, giudicare, lavorare in comune, non discepolo, ma compagno e collaboratore. Un dì il Marchese mi presentò al duca di Sangro. — Oh! ecco il vostro discepolo! — disse costui.— Non discepolo,—corresse il Marchese, — collaboratore. Ah! ci amava tanto quel buon Marchese! E noi lo cambiavamo di pari affetto. L'amore è il primo segreto del buono insegnamento. Non basta il metodo del Puoti, ci vuole il cuore del Puoti.

Chi ricordi i due ultimi capitoli della Storia del Sismondi, dove con tanta eloquenza è descritta la disciplina pedantesca, e servile, monotona, meccanica dei nostri semininarii, si persuaderà facilmente come uno studio così ordinato era una vera reazione al seminario, una scuola di gentilezza e di dignità, un esercizio giornaliero delle facoltà intellettuali e morali: era il rinnovamento, la nuova generazione che usciva dalla barbarie e conquistava in libera scuola gl'istrumenti della sua redenzione.

Entrati appena in questo Studio, la sorpresa era grande. Si sentiva per la prima volta parlare del secol d'oro della favella, dell'aureo trecento e del dotto cinquecento, e ci vedevamo sfilare innanzi una turba di scrittori, di cui ignoravamo anche i nomi. Ed io che m'immaginavo d'essere il più istrutto uomo di Napoli! Mi sentii bestia accanto agli Anziani di Santa Zita. Sentir gettare a mare il padre Soave con la sua grammatica e le sue novelle, e Goldsmith con la sua storia greca e romana! Proscritti il Tasso e il Metastasio! Gli ex-seminaristi si guardavano, e il Marchese sempre lì ad incalzarli nelle loro abitudini, tutto frizzi ed epigrammi. Nessuno avea scritto mai in latino o in italiano: appena barbare traduzioni dal latino; ciascuno però avea fatto qualche sonetto in vita sua;

onde l'abborrimento del marchese per i sonetti. Di storia greca e romana sapevano appena; di storia italiana punto; avevano tradotto, senza intenderli e senza gustarli, Ovidio, Tibullo, Catullo, Properzio, Virgilio, Cicerone, Livio ed anche Tacito; del Tasso e del Metastasio sapevano a mente le ottave e le ariette, esercizio di memoria, non di critica; di scrittori italiani scarsa notizia e nessuno studio, perchè non era mai loro entrato in capo che libri scritti in italiano e perciò di comune intelligenza si avessero a studiare. Che un italiano dovesse apprendere l'italiano, dovea sembrar loro un paradosso. Immaginatevi la sorpresa. Sentivano che non tutte le parole italiane, sono italiane; che ci sono parole pure ed impure, proprie ed improprie, rozze e gentili, aspre e soavi, nobili e plebee, prosaiche e poetiche, in uso, fuori d'uso, in disuso. E tutto questo si dovea imparare con lo studio degli scrittori classici, che erano gli scrittori del secol d'oro e del dotto cinquecento appena qualcuno del seicento, secondo i decreti dell'accademia della Crusca. La parola era per il Marchese qualche cosa di luccicante come l'oro: soleva dire: parole di buona o falsa lega, parole di finissima lega, oro purissimo, oro di coppella. Così ciascuno si avvezzò a scrivere col dizionario avanti e col suo quaderno di frasi, cacciando via le parole sospette di falsa lega, soprattutto quelle che avevano qualche somiglianza con parole francesi, per tema di cascare in qualche francesismo. Il Marchese avea giurato, come Annibale, odio implacabile a' francesismi o gallicismi, ricordo, diceva, di servitù straniera, e bisogna ad ogni patto purgar la lingua di queste brutture, aggiungeva. Il francesismo non era solo nelle parole, ma ne' giri, nelle movenze, ne' trapassi, nell' uso delle particelle, nella formazione del periodo; e dove non si ficcava il

francesismo? Questo era il principale nemico, nè è a dire quante minute avvertenze ci facea il Marchese per addestrarci a scoprirlo e guardarsene. Ci raccomandava lo studio del Cinonio per impararvi i significati delle particelle, l'arte di legare insieme le idee e passar d'una in altra: e gli parea quello studio il più sicuro antidoto contro i francesismi. Secondo il Marchese il francese concepisce e pensa in un modo altro che l'italiano; indi la differenza dello scrivere tra' due popoli. Quello che in francese suona sì bene, recato in italiano l'è una sconciatura, e n' esce uno scrivere tagliuzzato, a singhiozzi, senz'arte di passaggi e di chiaroscuri. Conchiudeva doversi scrivere con le parole del trecento e con lo stile del cinquecento. Non è che egli accettasse tutte le parole dell' aureo secolo, e che dicesse o scrivesse *carogna* per cadavere, e *sirocchia* per sorella, come spargevano gli avversarii. Ammetteva supremo giudice l'uso toscano, specialmente de' contadini, di favella più schietta, e non lodava lo scrivere troppo artificiato del Boccaccio e del Guicciardini. Nella lotta che sorse comprendo che gli avversarii usassero l' arma della caricatura ed esagerassero le sue dottrine. Ma quelle teorie con quelle spiegazioni e limitazioni ci parevano irreprensibili: e a ogni modo erano per noi un mondo nuovo così attraente che già alla porta della professione ripigliavamo gli studi letterarii. Fin nella pronunzia ci perseguitava il Marchese; e lo sanno sopra tutti i calabresi, ai quali non dava tregua. L'*e* e l'*o* larghi o stretti era il ponte dell'asino; e ti veniva il sudor freddo quando il Marchese ripigliava la tua parola e contraffaceva la tua pronunzia. Questa severità recava ottimi frutti presso tutti i giovani giunti di fresco dalle provincie con gli errori della loro pronunzia, con ortografia conforme, con abitudini di scrivere

viziosissime e con sconce e barbare maniere di dire, che il Marchese chiamava frasi da notaro. *Dettaglio, rimpiazzo, rimarco* e parole simili, che vanno ogni dì più scomparendo negli scrittori anche più negletti, erano le gemme allora dello scrivere comune, e quando qualche giovane capitava ad usarle,—ah!—faceva il Marchese, come se avesse ricevuto una pugnalata. E veniva la tempesta, una esplosione di motti, di epigrammi, di epiteti sul capo dell'attonito colpevole. Diceva essere assai meglio capitassero i giovani affatto ignoranti che guasti e male avvezzi. Perdonava non difficilmente le sgrammaticature e gli errori di ortografia, ma per gli errori di lingua e massime pe' francesismi era inesorabile. Ma per piacergli non bastava cansare gli errori: richiedeva l'eleganza. E scrivere elegante era fuggire i vocaboli e i modi usati comunemente, e sostituirvene altri peregrini e fuor della lingua parlata come *andar per la maggiore, saper grado e grazia, esser di credere, tener per fermo* e molti altri, e di cui una ricca collezione ci offre il nostro Ranalli. Quando i componimenti ne erano sopraccarichi, il Marchese diceva sorridendo: *per ora va bene: veggo che leggete i buoni scrittori.* Con questo indirizzo era inevitabile che sorgesse un modo di scrivere a tutti comune, certi collocamenti di parole, certi legami o passaggi, certi ripieni o trasposizioni o idiotismi, simpatie o antipatie venuteci dalle predilezioni o da'furori del Marchese, modo di scrivere che degenerava nella *maniera* o nel *convenzionale.* Se non che dopo alcuni anni i giovani d'ingegno se ne affrancavano, e il Marchese andava *allentando il freno,* come diceva, e tollerava certe licenze. Soleva dire che co' giovani si dee esser severi, e fino pedanti; ma che, quando si va innanzi negli studi, si può *secondare il natural genio,* perchè l' eccellente scrittore è superiore

alle regole, e sa quello che fa. Ci raccontava anzi che il Voltaire a taluno che gli rimproverava una sgrammaticatura avesse risposto: — tanto peggio per la grammatica.—Ma conchiudeva: — queste libertà sono pe' Sommi; per voi è meglio stare alla regola. — Se dunque da quella scuola sono usciti scrittori pedanti, *peccato è loro e non natural cosa*, e non colpa del marchese Puoti.

Principal dote dello scrivere dovea essere la chiarezza. Quando in certi periodi non si raccapezzava, montava in bestia, frase sua, e rinnegava la pazienza e diceva:—*non si può correggere; meglio cassare e far da capo.* — Attribuiva la poca chiarezza al cattivo concepire, all'ignoranza della lingua, alla fretta, e se il giovane non se ne chiamava in colpa, anzi tentava qualche difesa, lo investiva di così bei modi di rimproverare toscani, che colui non vedeva, non sentiva e non capiva più nulla e balbettava. Diceva la chiarezza esser la base dello scrivere, ma sola esser come l'acqua, senza sapore e senza odore. Voleva l'efficacia: così chiamava tutte le altre qualità che dànno vigore e nerbo e colore, dànno il sangue allo stile. Quelli un po' aridi e fiacchi li chiamava *de frigidis et maleficiatis*, e talora diceva: *manca l'utero.* L'efficacia era in certe scorciatoie e rapidi trapassi, e scelta di epiteti o di avverbii e spostamenti di parole che davano all'aspetto non so che di peregrino e lontano dal volgare. I più guasti da' seminarii erano certi abati, così chiamava il Marchese i preti, che avevano imparato tutto il De Colonia, avevano scritto molti panegirici, e si tenevano maestri e stavano gonfi e pettoruti. Uno di questi tali venne a lui e disse:—ho fatto tutt' i miei studi e sono già maestro nel seminario. Da voi non chiedo altro se non di apprendere un po' di lingua, sì che io impari

a scrivere, per esempio, come Annibal Caro. — Il Marchese raccontava spesso quest'aneddoto. E raccomandò l'abate a certi Anziani, i quali al primo lavoro ch' ei lesse gli fecero tale una pettinatura, che l'amico si rannicchiò e non si fece più vivo. Il Marchese abborriva il rettorico, il declamatorio, il gonfio, il convulso, i concetti e le antitesi: tendeva più verso l'Arcadia che verso il seicento. Conformi a queste opinioni erano i suoi giudizi degli scrittori. I più antipatici a lui erano il Tasso e il Metastasio, forse appunto perchè erano i più noti e i più raccomandati nelle scuole. La lingua del Metastasio diceva povera e impropria; giudicava migliore il Tasso per la lingua, ma trovava biasimevole il suo periodare, anzi sperìodare: giacchè diceva che la sua ottava non aveva periodo. Aggiungeva che nel Tasso spunta già quella corruzione dello stile, che fu poi sì grande nel secolo appresso. Il suo favorito era l'Ariosto, ma teneva miglior fabbro di ottave il Poliziano, e più puri di lingua il Pulci ed il Berni. De' nostri prosatori metteva in cima Boccaccio e Guicciardini, artefici perfetti di stile, comechè quell' artificio gli paresse soverchio e non imitabile. Chiamava De Vincenzi, uno degli Anziani, il Boccaccino, come colui che boccacceggiava più. Fra' più eleganti metteva Firenzuola, Giambullari e Annibal Caro e il *sommo* Bartoli. Chiamava Machiavelli maestro di eloquenza e di sapienza, ma alquanto negletto e disuguale nello scrivere, e preferiva di lui dov'è il lavoro più artificioso e alla boccaccevole, come il racconto della peste e certe orazioni messe in bocca a' suoi personaggi storici. Il *Galateo* di Monsignor della Casa, la *Circe* del Gelli, il *Cortigiano* del Castiglione, *Dafne e Cloe* del Caro, la *Congiura de' Baroni* del Porzio, l'*Arcadia* del Sannazzaro erano capilavori: libri nella scuola studiatissimi e di cui si leggevano e comentavano

i più eletti brani. Sarei infinito se volessi dirne oltre, e chi ha curiosità di saperne più, legga le sue opere. Ma se commendava tanto gli eleganti, non però disprezzava i semplici, come il Pandolfini e il Cellini, anzi li raccomandava molto a'giovani ancora *sori* dell'arte. De'moderni aveva in pregio Gaspare Gozzi e teneva principe degli scrittori Pietro Giordani. Degli altri parlava sempre con un *ma*. Ottimo il Manzoni per lo stile, ma non puro di lingua. Eccellente la lingua del Leopardi, ma detestabili le sue dottrine. Lodava il Parini per il verso sciolto, di cui diceva maestro Annibal Caro nella sua Eneide. Magnificava Vincenzo Monti. Del Foscolo non accettava che i Sepolcri. Compativa agli scrittori fiacchi, come al Rosini nella *Monaca di Monza*, ma odiava con tutta l'anima i tumidi e arguti, come il Guerrazzi. Del resto i suoi giudizi erano vaghi e mutabili, non avendo de' moderni quella profonda notizia che de' trecentisti e cinquecentisti. Il mondo finiva per lui con l' amato cinquecento e con qualcuno del seicento. Il medesimo era per la scuola, vietato di studiare in troppo recenti scrittori e non ancora battezzati classici. Nè il Marchese aveva maggior notizia delle letterature forestiere, delle quali teneva chiusa la porta a doppia chiave per sè e per la scuola, a fine di non guastarsi lo stile. Della inglese, della spagnuola, della tedesca era quasi affatto digiuno; della francese avea qualche pratica, soprattutto del secolo d'oro: metteva a tutti innanzi il Bossuet.

Tale era il Marchese, ritratto così alla buona e alla naturale, come m'è venuto in memoria. Aveva mente chiara e giusta, ma anche a lui mancava l'*utero*. Aveva però qualche cosa di più possente: aveva cuore. Spese tutta la vita per il bene della gioventù, e in questo pose tutto sè stesso, quanto era in lui d' intelligenza

e di passione e di ambizione. Ottenne così maggiori effetti per il progresso degli studi, che non molti altri di più ingegno.

Il difetto capitale di questa scuola non è difficile a intendere, specialmente oggi. Vi si dava troppa importanza alla parola come parola e alla parte meccanica dello scrivere come la formazione del periodo. Nè questo studio potea riuscire a bene, segregato dal presente e dal vivo, e fondato sugli scrittori e di parecchi secoli indietro, come si fa di una lingua morta. Perciò criterii dello scrivere falsi e arbitrarii e mutabili, spesso mera antipatia o simpatia. Tra le parole scomunicate era *truppa*, nè valeva opporre che la si trovava in Davanzati, in Davila e altri buoni scrittori; il Marchese s'infuriava e dicea che truppa gli risvegliava l'idea di *trippa*. Per esser puri si diveniva improprii, usando locuzioni consacrate ne' classici, tenute in Napoli eleganti e ridicole in Toscana. Lo scrivere non era più una produzione, ma una imitazione secondo certi preconcetti o archetipi. E mi persuado come a quella ottima forma di scrivere prestabilita giungessero anche i più mediocri, sol che usassero diligenza, e come il Marchese, a cui mancava il fiuto dell'ingegno, li tenesse in quel pregio che i suoi più valenti discepoli, come un abate Meledandri, un Pessolani vivuti senza infamia e senza lode.

Il Marchese stesso confessava che una certa esagerazione era nella sua scuola, e la scusava, come frutto del grande amor suo a' buoni studi, e diceva: — chi ama esagera. — Stimava con ragione che una ferrea disciplina fosse necessaria a svezzare la gioventù dalle male abitudini contratte nelle scuole, che si richiedevano rimedii così violenti com'era il male, che chiodo ci vuole per trarre dall'asse il chiodo, e ch'egli facea come

il chirurgo che par crudele ed è pietoso. Il fatto è che la sua scuola operò una compiuta trasformazione nella coltura nazionale. Si cominciò a studiare un po' meglio il latino ed il greco; venne in voga lo studio delle cose italiane anche ne' seminarii, si diffusero nelle più remote provincie gli scrittori classici, sorsero qua e là scuole simili a quella del Puoti, e in poco spazio non ci fu scienziato di qualche valore che non cercasse di scrivere pulitamente. Questi effetti ottenne il Marchese in piccol numero d'anni, sì che potè avere il conforto di vedere insegnato a giovanetti, come materia elementare, quello ch' egli insegnava un giorno a giovani già molto innanzi negli anni e negli studi. La missione del Marchese era finita, lo scopo ottenuto, e quando io, suo discepolo, uscii a dire in pubblica accademia che il purismo non avea più ragione d'essere, perchè aveva già vinto, e che la quistione non era più di lingua, ma di stile, il brav' uomo se ne compiacque ed accettò la teoria per buona. Ma quando fui a tirarne le conseguenze, si ribellò, o piuttosto chiamò me un ribelle. Nondimeno gli ebbi sempre tale riverenza e devozione che gli screzii letterarii non furono sufficienti a farmi cader dal suo animo, e presso a morte, veggendomi accanto al suo letto, disse: — tu sai ch' io ti ho sempre amato. —

La ribellione non era altro che il naturale progresso della coltura e del sapere che sopravvanza il maestro e gli arma contro i discepoli. Grandi e libere scuole sono quelle nel cui seno germoglia la ribellione, cioè a dire il progresso, come grandi e libere società sono quelle in cui niente stagni e tutto si mova naturalmente. Il Marchese, non che dispiacersi, doveva applaudirsi di questo fatto, che la ribellione non venne dal di fuori, ma dalla sua scuola, dal suo metodo, da lui stesso che ci aveva educati e posti in noi germi preziosi che dovevano

fruttificare. Ma gli uomini sono così fatti. E fu suo dolore quello che era sua gloria.

Il purismo non era una dottrina, nè il marchese Puoti aveva niente mutato delle opinioni letterarie allora in voga. Al greco e al latino aveva aggiunto lo studio delle cose italiane; il campo era più largo, ma i criterii erano pur quelli, salvo ch'egli aveva maggior coltura e più larghezza di giudizii. Il governo era lo stesso, ma era un governo più *illuminato*. Diffusa una certa coltura nella gioventù, propagati gli studi della lingua e degli scrittori italiani, dirozzati e raggentiliti gli animi, forzati anche i Monsignori a rimodernare i loro seminarii, promosso in Napoli un centro di vita letteraria, che si facea via nelle Accademie, nelle strenne, negli opuscoli, ne' giornali, il cômpito della scuola era esausto, e mancata la virtù di rinnovare le fondamenta, si stava come in acqua stagnante e non vi si prendea più interesse: stato d'immobilità che generava la pedanteria. Il Marchese deliziatosi fino allora a dar del pedante a dritta e a manca, si sentiva da ultimo salutare anche lui con questo poco piacevole nome e ne sentiva dispetto.

Ma se la materia della scuola era esausta sopravviveva il metodo, ed abilitava i discepoli a ringiovanirla ed allargarla. Il congegno della scuola era tale che mentre i mediocri si addestravano ad una forma di dettato corretta e chiara, i giovani d'ingegno erano non impediti, anzi sospinti in più larghi spazii. Il Marchese non era uomo di teorie, nè spiegava dalla cattedra; collaborava con noi. L'esercizio del tradurre e del comporre, la lettura assidua degli scrittori, e sopratutto la libertà della discussione e l'attrito delle opinioni; quel fare del giovine il maestro di sè stesso lasciava intatte le nostre facoltà più preziose, l'iniziativa, la libertà dell'opinione, la spontaneità della produzione, l'emancipazione da ogni regola e da

ogni preconcetto, e il vivere fra'vivi e la partecipazione nella misura delle forze ad ogni progresso. Cosi avvenne che quando in Napoli, sparsa la coltura e ristorate le lettere per opera principalmente del marchese Puoti, si alzarono gli spiriti a più severi studi e a nuove dottrine, non ci fu reazione contro la scuola del Puoti, perchè i suoi discepoli si fecero essi medesimi capi del movimento.

Alla coltura letteraria tenea dietro un vero progresso ne' diversi rami dello scibile. Ottavio Colecchi divulgava Kant, e Galluppi la scuola scozzese. Sopravvennero Fichte, Hegel e poi Gioberti. Gran numero d'idee nuove furono messe in circolazione. Le opere del Romagnosi e del Rossi davano impulso agli studi economici. Vennero su uomini egregi: Nicolini, i fratelli Savarese, De Augustinis, Gasparrini, Scacchi, Mancini, Scialoja, Cusani, Gatti, Ajello. La letteratura non poteva sottrarsi a questo rinnovamento scientifico. Continuò lo studio degli scrittori italiani meno per la lingua che per le cose, soprattutto per le investigazioni storiche. Vi si aggiunse lo studio delle letterature straniere, massime della tedesca e dell'inglese, e salirono subito in favore Shakespeare, Goëthe, Schiller, Victor-Hugo, Lamennais, Thiers, Cousin, Villemain, Guizot, Giambattista Niccolini, Guerrazzi, Berchet, Giusti erano letti con l'avidità e il sapore del frutto proibito. La lettura di Schlegel aveva mutati presso di noi radicalmente i criterii letterarii: sorse una critica più alta, si apersero nuovi orizzonti alla gioventù. Sopravvenne Cousin, e poi Hegel. Qual rivoluzione in pochi anni! Simbolo di essa fu Vico redivivo, interpetrato pubblicamente dal professore Amante, letto, ammirato, citato dappertutto.

Qual parte ebbe in questo rinnovamento la mia scuola, non tocca a me il dirlo. Forse sarà chi ne ricordi, come io (e ne sien rese grazie al Ranalli) ho fatto del Puoti.

Il quale, in tanto movimento d'idee, stava stizzoso e sfogava l'umore contro Cesare Malpica e parecchi altri, uomini senza studi e senza valore, che chiamavano lui un pedante e predicavano le regole *tarpar le ali all'ingegno*, riducendo ogni insegnamento a due parole: *genio* ed *estro*. Bisognava sentirlo il Marchese con que' suoi frizzi un po' grossolani contro la scuola romantica così mal rappresentata. La sua vecchiezza venne afflitta da' Rocco, dagli Anselmi, da' Malpica, da' Valentini, che gli abbajavano intorno alle calcagna, con infinito suo fastidio.

Novatore in gioventù, il Marchese era divenuto conservatore in vecchiezza; avrebbe voluto che il mondo si fosse fermato là dov' egli era giunto, o che almeno nel suo cammino serbasse un po' più di regola e di logica. Quel progresso a modo di torrente gli garbava poco. Ma poichè era venuto a quel modo, nè si poteva mandarlo via, vi si acconciava con un po' di mala grazia. Accettava le nuove dottrine nella storia, nella filosofia e negli altri rami del sapere, ed aveva in molta venerazione Carlo Troya, Pasquale Galluppi, Nicolini e Roberto Savarese ed altri valenti scienziati, e già chiaro in Italia e legato con gli uomini più illustri, seguiva un po' stizzoso, ma pur seguiva il rapido movimento impresso agli spiriti. Una sola cosa avrebbe desiderato, che le scuole di lettere rimanessero a sua immagine, voleva ne fosse sbandita l'estetica e non vi si parlasse di scrittori forestieri, nè contemporanei. Ma erano niente più che desiderii, contraddetti da un certo intimo senso, che gli diceva non esser possibile impedire in letteratura quello che egli accettava negli altri rami del sapere. Sentendo confusamente che l'indirizzo gli fuggiva dalle mani, non fece più contrasto, e si die' a fare quel po'di bene che potea ancora, si die' a pubblicare molti lavori utili all'insegnamento. La guerra letteraria mossagli da uomini

tenuti in poco pregio e l'esser caduto in disgrazia della Corte gli crebbero riputazione e popolarità. Amatissimo, rispettatissimo, era rimasto una nobile tradizione del passato, il *papà* della nuova generazione.

Quando si sparse la voce della sua morte, fu in Napoli pubblico lutto. Ebbe accompagnamento non mai visto: il fiore della cittadinanza, turba infinita di popolo, seguivano il cadavere. E quando solenni esequie si celebrarono, fu intorno al suo catafalco che si alzarono i primi Viva Pio IX! le prime grida del riscatto.

Il purismo era morto prima del Marchese. Considerato come un grande impulso allo studio delle cose nostre e ad uno scrivere più corretto, lo scopo era conseguito. Ma il purismo voleva molte altre cose, parte eccessive, parte irragionevoli. Quel mondo chiuso in pochi secoli e in poco spazio e segregato da tutto il resto parve troppo piccolo ad una generazione che si sentiva in Napoli come isolata ed anelava a congiungersi per civiltà con le altre parti d'Italia e con l'Europa. Quell'odio verso il forestierume era troppo debole diga contro l'invasione delle nuove dottrine, le quali quanto più tardi entrarono in Cina, come noi chiamavamo il Regno, tanto operavano più efficacemente. Nè ad alcuno potè mai entrare in capo che non pure ogni perfezione letteraria, ma ogni sapienza civile ed ogni progresso si trovi chiuso nel trecento e nel cinquecento.

Ma se il purismo era già morto in Napoli, menava vita rigogliosa in altre parti d'Italia. Vi si parlava alto di una forma di scrivere italiana, di una filosofia italiana, di una sapienza italiana, del Primato d'Italia, che era un continuo gridare sotto diverse apparenze, Viva l'Italia!

Venuto il quarantotto, quelle voci andarono sempre più infiacchendo, svegliatosi nel paese il bisogno di accostarsi un po' più al mondo civile e assimilarsi la

coltura europea. Del purismo rimase una confusa ricordanza, come di tempi lontani, e nessuno ne parlò più, nessuno spese il tempo per combattere un morto. Ecco ora levarsi una voce solitaria, dispettosa, che in periodi rotondi e dottamente rigirati scomunica tutto il pensiero moderno, e tutti i contemporanei infetti della peste, forestieri e italiani. Il mondo non gli bada; questo non lo disanima, anzi gl' ingrossa la voce e l' accento. Tutte quelle opinioni che il buon Marchese esprimeva con molti temperamenti, e lasciava alla libera nostra discussione, eccole qui, in questo libro del signor Ranalli, esagerate, assolute, dommatiche, infallibili.

Ed io spesso interrompevo la lettura e dicevo: — non valeva la pena; lo ha detto il marchese Puoti.—

La voce del Ranalli rimane senza eco, nel deserto; il mondo cammina e gli volge le spalle, e se pur taluno guarda indietro, è per battezzarlo l' ultimo de' puristi.

A' MIEI GIOVANI

Prolusione letta nel celebre Istituto politecnico di Zurigo.

Considerate la vostra semenza;
Fatti non foste a viver come bruti,
Ma a seguitar virtute e conoscenza.

Il giorno in cui do principio alle mie lezioni, soglio sempre fare ai miei giovani un po' di discorso così all'amichevole, quasi preludio a quell'armonia intellettuale che a poco a poco si andrà formando tra noi. E lo fo per iscritto, come uomo che pone molta cura nel suo abbigliarsi, la prima volta che si dee presentare in una casa rispettata. Non dimando se questo si costumi qui: così facendo, non adempio ad un uso, ubbidisco al mio cuore.

Siate dunque i benvenuti, miei cari giovani: il vostro professore v'indirizza un affettuoso saluto. Rivedo con piacere i miei amici dell'anno passato, li ringrazio della fidanza che pongono in me e mi rallegro con essi della loro costanza ne' buoni studi. Quanto a' nuovi, facciano animo; troveranno qui de' buoni compagni che li accoglieranno con cordialità, ed un maestro zelantissimo del loro bene, che si studierà di agevolar loro la via. Formiamo, miei cari, formiamo una sola famiglia, raccolti qui per intrattenerci dimesticamente e passare un' ora piacevole in compagnia di due scrittori, co' quali abbiamo già stretto conoscenza, Dante e Manzoni. Questo anno prenderà parte alle nostre osservazioni anche un terzo,

Ludovico Ariosto, e quando egli vi si presenterà col suo risolino amabile chiedendo l'ingresso, son certo che gli farete festa e volentieri lo accoglierete tra voi. Apparecchiamoci, miei amici, ad udire questi grandi uomini con la serietà del rispetto: sono conversazioni, dalle quali uscirete educati, nobilitati, più contenti di voi.

Secondo l'ordinamento dell'Università politecnica federale, questi studi non sono obbligatorii. Sono obbligatorie quelle lezioni solamente di cui avete necessità per l'esercizio della vostra professione: tutto l'altro è lasciato a vostra libera elezione. Come in un altr'ordine d'idee la legge vi obbliga a non fare il male, ma non a fare il bene, così voi siete obbligati a studiare per vivere, per provvedere a'vostri bisogni materiali; ma quanto alla vostra educazione intellettuale e morale, voi non avete alcun obbligo legale. Il governo ve ne dà i mezzi; se non volete giovarvene, se non sentite come uomini l'obbligo morale di educare la vostra mente ed il vostro cuore, sia pure: vostro danno e vergogna.

In effetti, con le sole lezioni obbligatorie, qualunque tu sii che te ne possi contentare, tu non sei ancora uomo, tu sei, permettimi ch'io te lo dica, un animale bello e buono. Un animale ragionevole, mi risponderai, che sa la matematica, la fisica, la meccanica. Certamente, e perciò anche un animale colpevole, che ti sei servito della ragione unicamente a scopo animale. In effetti, ditemi un po', miei giovani, quando costui avrà passata la sua giornata a lavorare per procacciarsi il vitto, empiutosi il ventre, inumidita la gola, fatta una bella digestione; in che costui differirà dal suo mulo o dal suo asino, che anch'egli ha passata eroicamente la sua giornata tra il lavoro e la mangiatoia? Un giorno confortavo allo studio delle lettere un mio giovane amico di Napoli, il quale stette un pezzo muto a sentir le mie

belle ragioni; poi, come a chi fugge tutto a un tratto la pazienza—sai, mi disse, che ti credevo un po' più uomo? Che diavolo? Bisogna ben ragionare. Credi tu che una terzina di Dante mi possa toglier di dosso i miei debiti, o che tutti gl'inni del Manzoni mi dieno un buon desinare? Filosofia, letteratura, storia! a che pro? per finire in uno spedale? Oibò! io studierò il Codice, farò un bell'esame e sarò fatto giudice. Che bisogno ha un giudice di Dante o del Petrarca? — Come vedete, è questo un magnifico ragionamento dal punto di vista asinino. E costui non aveva ancora diciotto anni! E parlava già a questo modo! Crebbe rozzo, salvatico, plebeo; divenne giudice; ed oggi questa bestia togata divide il suo tempo tra le condanne a morte, ai ferri, all'ergastolo de' suoi stessi compagni; ed i buoni bocconi.

Non credo che sia questo l'ultimo scopo che l'uomo si debba proporre, e che Dio ci abbia data l'intelligenza per provvedere alla pancia, come ha dato gli artigli e le zanne alle belve. Voi siete in un'età, nella quale, impazienti dell'avvenire, ciascuno se lo figura a sua guisa. Quali sono i vostri sogni? che cosa desiderate voi? Fare l'ingegnere? è giusto: ciò dee servire alla vostra vita materiale. Ma, e poi? Oltre la carne vi è in voi l'intelligenza, il cuore, la fantasia, che vogliono esser soddisfatte. Oltre l'ingegnere vi è in voi il cittadino, lo scienziato, l'artista. Ciascuno si fa fin da ora una vocazione letteraria. Nè vi maravigliate. Poichè la letteratura non è già un fatto artificiale; essa ha sede al di dentro di voi. La letteratura è il culto della scienza, l'entusiasmo dell'arte, l'amore di ciò che è nobile, gentile, bello; e vi educa ad operare non solo per il guadagno che ne potete ritrarre, ma per esercitare, per nobilitare la vostra intelligenza, per il trionfo di tutte le idee generose. Questo è ciò ch'io chiamo vocazione

letteraria; e voi m' intendete, o giovani, voi, ne'quali l'umanità ogni volta si spoglia delle sue rughe e si ribattezza a vita più bella.

Ben so che molti oggi non hanno della letteratura la stessa opinione. Lascio stare coloro che ne fanno una mercanzia e dicono: poichè in un secolo industriale e commerciale siamo per nostra disgrazia letterati, facciamo bottega delle lettere; e vendono parole, come altri vende vino o formaggio. Non vo' profanare questo luogo, nè spaventare le vostre giovani menti, mostrandovi nudo questo meretricio traffico dell'anima. Ben vo' parlarvi di alcuni altri. A quello stesso modo che certi sostituiscono oggi la civiltà alla libertà, soddisfattissimi che loro si promettano strade ferrate e traffichi e industrie e qualcos'altro di sottinteso; così alcuni non osano di difendere la letteratura per sè, e la nascondono sotto il nome di coltura. Se raccomandano questi studi, gli è perchè dilettano ed ornano lo spirito, compiono l'abbigliamento, vi fanno ben comparire. Leggono, come vanno a teatro, per divertirsi; fanno provvisione di aneddoti, di motti, di argomenti per acquistarsi la riputazione di uomini di spirito; quello che lodano ne' libri, biasimano nella vita. E se qualche pover' uomo accoglie seriamente quello che legge e vi vuol conformare le sue azioni, gli è un matto, una testa romanzesca, un sentimentale, e che so io. No, miei cari. La letteratura non è un ornamento soprapposto alla persona, diverso da voi e che voi potete gittar via; essa è la vostra stessa persona, è il senso intimo che ciascuno ha di ciò che è nobile e bello, che vi fa rifuggire da ogni atto vile e brutto, e vi pone innanzi una perfezione ideale, a cui ogni anima ben nata studia di accostarsi. Questo senso voi dovete educare. E che? I cinque sensi che abbiamo comuni con gli animali sono

necessarii, e questo sesto senso, per il quale abbiamo in noi tanta parte di Dio, sarebbe un lusso, un ornamento, di cui si possa far senza? Non così è stato giudicato da'nostri antichi: che in tutt'i tempi civili l'istruzione letteraria è stata sempre la base della pubblica educazione. Certo se ci è professione che abbia poco legame con questi studi, è quella dell'ingegnere; e nondimeno lode sia al governo federale, il quale ha creduto che non ci sia professione tanto speciale e materiale, la quale debba andare disgiunta da una istruzione filosofica e letteraria. Prima di essere ingegneri voi siete uomini, e fate atto di uomo attendendo a quegli studi detti da' nostri padri *umane* lettere, che educano il vostro cuore e nobilitano il vostro carattere.

Non posso meglio conchiudere il mio dire, che parlandovi di un uomo, il quale vi potrei proporre come tipo di quella perfetta concordia ch'esser dee tra lo scrivere e l'operare. Alessandro Manzoni, a cui dobbiamo tante dolci ore passate nella lettura del suo romanzo, ha sortito da natura una eguaglianza d'animo, per la quale tutte le sue facoltà si temperano e si accordano. Vi è in lui la calma e la serenità dell'uomo *intero,* che lo distingue dall'infelicissimo Giacomo Leopardi, anima scissa e discorde. Questa musica o misura interiore è visibile ne'suoi scritti e nella sua vita; trovi in lui la modestia del pensiero congiunta con la temperanza dell'azione. Esempio raro di uno spirito semplice e sano in una età gonfia e malata, dove gli scrittori o ti fanno pallide copie della realtà, come il Rosini, o trascendono in pazze e tumide fantasie, come il Guerrazzi. Il tipo manzoniano è un accordo del reale e dell'ideale in quella giusta misura che dicesi *vero*. A quelli i quali affermano che la letteratura vi porta fuori del reale in un campo fantastico e immaginario, e che vi toglie il

giusto criterio delle cose nella pratica della vita, si potrebbe rispondere con l'esempio del Manzoni, in cui il senso storico o reale è tanto profondo. Sono falsi o incompiuti quei poeti che guardano le cose da un lato solo, e di quello fanno la misura e la ragione del loro ideale. Quantunque il Manzoni sia ne' particolari dell' invenzione e dello stile mente affatto italiana, pure nei fondamenti del suo mondo poetico è umano, o come oggi dicesi cosmopolita. Vede le cose con la serenità di un Iddio che abbraccia con vista amorosa tutto il creato; non ci è uomo o cosa ch' egli non alzi in un certo spirito universale di carità e d'amore, in che è posta la sua idea religiosa; e in mezzo alle misere querele di quaggiù risuona la sua voce sempre amica e pacata.

Siam fratelli, siam stretti ad un patto!

Di che nasce quella sua universalità che gli fa guardare le cose nella loro interezza con sì squisite transazioni, con sì giuste gradazioni, di modo che non ci è altezza tanto superba, e sia anche Napoleone, che non sia levata in quella sfera superiore e ridotta al suo giusto valore. Attirati soavemente in questo mondo sereno, sentiamo tranquillar le tempeste dell'animo, raddolcire i nostri cuori, fuggir da noi tutte le cattive passioni. Sicchè possiamo dir del Manzoni quello che fu detto di Schiller, che, se non è il più grande dei poeti, è il più nobile, il più simpatico, quello a cui vorremmo più rassomigliare.

Vi ho detto così alla grossa quello che mi è venuto in mente intorno ad uno scrittore, del quale a suo tempo vi dovrò intrattenere lungamente. Ma ciò che vi ho detto è bastante a farvi estimare una poesia, che non si trova nella raccolta delle sue opere, che è ignota a moltissimi,

e di cui voglio farvi dono quest'oggi. È scritta nel marzo del 1821, quando gl'Italiani si levavano da ogni parte per redimere la loro patria dallo straniero, ed è indirizzata a Teodoro Koerner, il Tirteo della Germania, morto sui campi di Lipsia combattendo per il suo paese. Ve la leggerò prima, poi vi farò alcune osservazioni:

MARZO 1821.

ALL'ILLUSTRE MEMORIA

DI TEODORO KOERNER

POETA E SOLDATO

DELLA INDIPENDENZA GERMANICA

MORTO SUL CAMPO DI LIPSIA

IL GIORNO XVIII D'OTTOBRE MDCCCXIII.

NOME CARO A TUTTI I POPOLI

CHE COMBATTONO PER DIFENDERE O PER CONQUISTARE

UNA PATRIA.

ODE

Soffermati sull'arida sponda,
Volti i guardi al varcato Ticino,
Tutti assorti nel nuovo destino,
Certi in cor dell'antica virtù,
Han giurato: non fia che quest'onda
Scorra più tra due rive straniere;
Non fia loco ove sorgan barriere
Tra l'Italia e l'Italia, mai più!

L'han giurato; altri forti a quel giuro
Rispondean da fraterne contrade,
Affilando nell'ombra le spade
Che or levate scintillano al sol.
Già le destre hanno stretto le destre:
Già le sacre parole son pòrte:
O compagni sul letto di morte,
O fratelli su libero suol!

Chi potrà della gemina Dora,
Della Bormida al Tanaro sposa,
Del Ticino e dell'Orba selvosa
Scerner l'onde confuse nel Po.
Chi stornargli del rapido Mella,
E dell'Oglio le miste correnti,
Chi ritogliergli i mille torrenti
Che la foce dell'Adda versò?

Quello ancora una gente risorta
Potrà scindere in volghi spregiati,
E a ritroso degli anni e dei fati
Risospingerla ai prischi dolor.
Una gente che libera tutta,
O fia serva tra l'Alpe ed il mare,
Una d'arme, di lingua, d'altare,
Di memorie, di sangue e di cor.

Con quel volto sfidato e dimesso,
Con quel guardo atterrato ed incerto,
Con che stassi un mendico sofferto
Per mercede sul suolo stranier,
Star doveva in sua terra il Lombardo;
L'altrui voglia era legge per lui:
Il suo fato un segreto d'altrui;
La sua parte servire e tacer.

O stranieri, nel proprio retaggio
Torna Italia, e il suo suolo riprende;
O stranieri, strappate le tende
Da una terra che madre non v'è.
Non vedete che tutta si scuote
Dal Cenisio alla balza di Scilla?
Non sentite che infida vacilla
Sotto il peso de' barbari piè?

O stranieri! sui vostri stendardi
Sta l'obbrobrio d'un giuro tradito:
Un giudizio da voi proferito
V'accompagna all'iniqua tenzon:
Voi che a stormo gridaste in quei giorni:
« Dio rigetta la forza straniera;
Ogni gente sia libera, e pera
Della spada l'iniqua ragion. »

Se la terra ove oppressi gemeste
Preme i corpi de'vostri oppressori,
Se la faccia d'estranei signori
Tanto amara vi parve in quel dì;
Chi v'ha detto, che sterile, eterno
Saria il lutto dell'itale genti?
Chi v'ha detto che ai nostri lamenti
Saria sordo quel Dio che v'udì?

Sì, quel Dio, che nell'onda vermiglia
Chiuse il rio che inseguiva Israele,
Quel che in pugno alla maschia Giaele
Pose il maglio ed il colpo guidò;
Quel che è Padre di tutte le genti,
Che non disse al Germano giammai:
« Va, raccogli ove arato non hai;
Spiega l'ugne, l'Italia ti do. »

Cara Italia! dovunque il dolente
Grido uscì del tuo lungo servaggio,
Dove ancor dell'umano linguaggio
Ogni speme deserta non è;
Dove già libertade è fiorita,
Dove ancor col segreto matura,
Dove ha lagrime un'alta sventura,
Non c'è cor che non batta per te.

Quante volte sull'Alpi spiasti
L'apparir d'un amico stendardo!
Quante volte intendesti lo sguardo
Ne' deserti del duplice mar!
Ecco alfin dal tuo seno sboccati
Stretti intorno a' tuoi santi colori,
Forti, armati de' proprii dolori,
I tuoi figli son sorti a pugnar.

Oggi, o forti, sui volti baleni
Il furor delle menti segrete;
Per l'Italia si pugna, vincete:
Il suo fato sui brandi vi sta.
O risorta per voi la vedremo
Al convito de' popoli assisa,
O più serva, più vil, più derisa
Sotto l'orrida verga starà.

O giornate del nostro riscatto!
O dolente per sempre colui
Che da lunge dal labbro d'altrui
Come un uomo straniero le udrà!
Che a' suoi figli narrandole un giorno
Dovrà dir, sospirando: «Io non v'era;»
Che la santa vittrice bandiera
Salutata in quel dì non avrà.

Trovate in questa poesia tutte le qualità che vi ho indicate nel genio del Manzoni. Non è una *Marsigliese*, neppure una poesia del Berchet, potentissimo de' nostri poeti patriotici. Ne' versi di costui sentite una certa profondità di odio che spaventa, la tristezza dell'esilio, l'impazienza

del riscatto, ed un tale impeto e caldo di azione che talora vi par di sentire l'odore della polvere ed il fragore degli schioppi: qui è il suo genio. La poesia del Manzoni non è solo un inno di guerra agli Italiani, ma un richiamo a tutte le nazioni civili; la parola del poeta è indirizzata agl'Italiani ed ai Tedeschi insieme. In tanta concitazione di animi non gli esce una sola parola di odio, di vendetta, di bassa passione, lontano parimente da ogni jattanza; non vi è il fremito e la spuma della collera, ma la quieta temperanza di un animo virile. Recherò ad esempio le prime strofe in cui si parla del giuramento. Gl'Italiani non vi sono rappresentati nell'atto della collera con gesti incomposti, con grida selvagge, con occhi scintillanti; ma in attitudine scultoria, *assorti nel nuovo destino,* presenti a sè stessi e consapevoli, con gli sguardi rivolti al Ticino, come a fatto irrevocabile, parati al sacrifizio, sospinti da dovere e non da inimicizia. Il giuramento non viene da entusiasmo poco durabile, ma da calmo e solenne proposito: onde le ultime parole, che precedute da vanti e da furori produrrebbero il riso, trovano fede ed inteneriscono, come ciò che è vero e sentito:

O compagni sul letto di morte,
O fratelli su libero suol!

Così i dolori del popolo lombardo sono rappresentati con la sublime semplicità di Silvio Pellico; quanto men concitata è la narrazione, tanto più solenne è il rimprovero. Il poeta non mira a destare rabbia contro gli oppressori, ma compassione verso gli oppressi: onde in mezzo al clangore delle spade spira non so che di tenero e di flebile che commove senza infiacchirti.

Cara Italia! . . . .
Dove ha lagrime un alta sventura,
Non ci è cor che non batta per te.
Quante volte sull'Alpi spiasti
L'apparir d'un amico stendardo!
Quante volte intendesti lo sguardo
Ne' deserti del duplice mar!

Sono rimembranze di dolori, d'illusioni, di desiderii congiunte con la fermezza e la santità del proposito; nasce per questo popolo pietà, ammirazione e rispetto.

Tale è il linguaggio nobile che il Manzoni tiene agli Italiani. Nello stesso tempo egli volge la parola al Tedesco, non come nemico, ma come fratello. Ragiona senza pedanteria; ammonisce senz' acerbità; nel suo rimprovero vi è tanta dolcezza! Mentre il Germano affila la spada contro un popolo oppresso, ei gli fa lampeggiare dinanzi l'immagine di Dio *padre di tutte le genti,* al cui cospetto i popoli sono fratelli. Mentre il Germano affila la spada, ei gli si presenta tenendo amicamente per mano Teodoro Koerner, diletto da quanti hanno cuore tedesco, il cantore e il guerriero dell' indipendenza germanica. Bel giorno fu quello per il popolo tedesco! Dopo lunga pazienza si leva in armi contro lo straniero entratogli di forza in casa; si ode per i campi risuonare il grido di libertà e d' indipendenza; i governi invitano tutte le nazioni a francarsi dal gioco straniero; nelle battaglie di Lipsia corrono a stormo le genti strette intorno al loro poeta... Il Manzoni raccoglie queste onorate rimembranze e le rimette loro davanti, rimprovero vivente. Così la poesia s' innalza al di sopra degli odii e delle collere terrene, prendendo per base la fratellanza universale, l' eguaglianza di tutti i popoli innanzi a Dio: è la Musa del Manzoni!

Ciò ch' io vi sono andato toccando non è che il concetto nudo e grezzo della poesia. Non è necessario che un argomento sia concepito in questo o quel modo; Berchet, Leopardi, Koerner, Manzoni lavorano la stessa materia con diverso concetto. Ciò che importa è che stabilito una volta il concetto, l'esecuzione vi corrisponda; il valore estetico di un lavoro procede non dall'idea, ma dalla sua manifestazione. L' idea costitutiva di questa poesia è animata da una libera e felice ispirazione? e

vinta la sua natura astratta? la forma, perduta ogni crudità, si è immedesimata con lei?

Miei cari, ora che siamo discesi nel campo estetico, voi sapete il mio metodo. Voi dovete considerarmi come un condiscepolo; noi formiamo una piccola conversazione; ciascuno dice la sua e discutiamo. Io voglio che voi non istiate lì con la bocca aperta e occhi levati a raccoglier le parole dell' oracolo, con niun altro incomodo che d'imprimerle nella vostra mente. Voi dovete avvezzarvi a pensare col vostro capo, a trovare il vero, a sentire la gioia di averlo trovato voi stessi. Perchè la discussione sia bene apparecchiata, desidero che due tra voi si leggano e si studiino bene la poesia, e ci dicano il loro avviso. Scelgo a questo uffizio due studiosissimi giovani, un tedesco e l'altro italiano, voi, miei dilettissimi amici, Quberbühler e Marozzi. Deh! come voi con fraterna comunanza d' idee lavorate insieme, e come qui, nella libera Svizzera, figli di razze diverse e nemiche e serve in casa loro, strettasi la mano e accumunata l' opera, si hanno creata una patria, possano un giorno Italiani e Tedeschi, fatta la giustizia, abbracciarsi, lavorando per la comune libertà al santo grido:

Siam fratelli! siam stretti ad un patto!

FINE.

